

RAIMOND CASELLAS

ETAPES ESTÈTIQUES

Epíleg d'EUGENI D'ORS

VOLUM SEGÓN

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
Servei de Biblioteques



1500245836

BARCELONA

Societat Catalana d'Edicions

Volum XXVIII

ETAPES ESTÈTIQUES

RAIMOND CASELLAS

ETAPES
ESTÈTIQUES

Epíleg de XENIVS

VOLUM SEGON



Biblioteca de Lletres

BARCELONA
SOCIETAT CATALANA D'EDICIONS
Volum XXVIII

DRETS RESERVATS

[571]

[illegible]

BARCELONA

EXPOSICIÓ GENERAL DE
BELLES ARTS DE 1894

(Acabament)



III

ELS PINTORS DE LA NATURA

(Del païsatge lluminista al whistlerià)

Posseir la llum, fixar-la i retenir-la en l'espai d'un quadre, decorar i magnificar amb ella l'escenari del món exterior, ha estat una aspiració universal que marca com una segona etapa en la història del païsatge del segle XIX. Els païsatgistes francesos de l'any 30 havien descobert o ressuscitat la descripció de les

campinyes i de les selves, de les platges i dels cels. Però, al començar l'últim terç de la centuria, aquelles descripcions del natural, alguns cops ben directes i immediates, ja no podien satisfer als artistes continuadors del cicle de Barbizon, esperits educats en la contemplació entusiasta, quasi religiosa, de la Natura. L'anàlisi constant dels aspectes naturals, portat fins a l'èxtasi, fins al deliqui, començant per subtilitzar la visió, va exaltar els sentits del païsatgista, el qual, des d'aleshores, va voler ascendir dels efectes a les causes, va aspirar a remuntar-se al principi (sensible) de les coses, acabant per ambicionar la conquesta del sol, d'aquell sol que tan formosos miratges espargia pels cels, que en la terra donava vida a tan belles vegetacions. Era el dinamisme sobreposant-se a l'estàtica en el problema pictòric del món.

Els iniciadors, els agitadors, d'aquella tongada abandonen llur patria per altres espais més lluminosos, més afavorits, més

acariciats per l'astre fecundador. En Manet surt de França cap a Italia, romà a Venecia, i allà reproduceix els canals magnífics on les gòndoles se brecen en aigües tornassolades que reflecteixen les entenes gràcils i els velàmens movediços, entre dos rengles d'edificis multicolors, daurats pel sol. Sospirant per la llum, emprèn en Fortuny un altre viatge a l'Àfrica, i, en notes fogoses, enlluernadores, apunta les brillantes impressions de les viles i les ciutats marroquines. En Fromentin se'n va a Algeria, en Giraud remunta el Nil, arriben altres a l'extrem Orient, impulsats tots per l'obsessió lluminica i llurs investigacions pictòriques. que alguns, com en Fortuny, abandonen de seguida, distrets per l'anècdota pintoresca, que és aclamada i demanada amb fervor per la frivolitat de les multituds burgeses.

Paral·lelament amb aquests exercicis a l'aire lliure i amb aquests assaigs a plena llum, amb els quals en Manet i els seus com-

panys sentaven la doctrina llibèrma i les bases expansives de l'impressionisme, s'ini-
ciaven igualment altres estudis d'ordre tèc-
nic, que en bona part havien de contribuir
a la realització del programa lluminista. No
sols varen consultar-se aleshores els vells
kakemonos japonesos, on la natura d'aquell
país del sol és graciosament traduïda per
medi de clapes sense relleu amb la savia
juxtaposició de tons clars i decidits, sinó que
va començar-se a remírar l'immens tresor
d'ensenyances que contenia l'art endevina-
tori dels antics en materia de medi ambient,
vibració lumínica i influències atmosfèri-
ques. Amb en Rembrand varen estudiar-se
els efectes de llum, atravesant el caos de la
fosca; amb en Velázquez, els ambients inde-
finibles dels seus interiors prodigiosos; amb
en Watteau, l'observancia afinada dels va-
lors i com un presagi de la divisió del to;
amb en Goya, la línia sintètica, i les clares,
les lleugeres, tonalitats; amb en Delacroix,

l'adopció intuïtiva i justa dels colors complementaris. I l'any 1870 va ésser quan (per instigació d'en Daubigny) en Monet i en Pissarro, els venerables apòstols i quefes del païsatge impressionista, van anar a Londres, adalerats per contemplar les obres d'en Constable, d'en Crome i sobre tot les d'en Turner, el tècnic admirable, el màgic pintor, que, limitant la paleta quasi als colors del prisma, va saber evocar l'espectacle dels cels i dels mars, inundats d'astral radiació.

Quasi d'una manera espontania, potser sense obeir sinó de lluny a importacions i exemples exteriors, varen produir-se en aquells temps, entre nosaltres, certes manifestacions d'aquest ordre, tal volta inconscients i no gaire fermes, però que de totes maneres semblaven instintivament respondre a la unànim preocupació d'aquell moment. Per allà els anys 70-75, en Mas i Fontdevila i algú altre pintor, com en Planella Rodríguez, ja s'assajaven a pintar a ple sol les

típiques figures de llurs composicions ruralistes; però aquelles matineres provatures d'una pubertat artística no havien de fructificar fins més tard.

Acabat el temps de la seva pensió a Roma, torna d'Itàlia en Mas i Fontdevila l'any 1880; i així que es troba altre cop en la seva patria s'encamina cap a Sitges, cap a aqueixa Costa de Ponent, que, amb els seus cels radiants i les seves platges esplendoroses, havia de presentar-se als ulls de l'artista, enlluernats encara pels ericats miratges de Venecia i pels fulgors de Nàpols, com un reflex del mar Adriàtic o, millor encara, com una projecció al·lucinatoria de la Margellina o del Posilippo. Així, almenys, sembla que es dedueix dels seus quadros de l'època, mescla curiosa de localitat catalana i de records napolitans, d'edificacions suburenques i de tipus *lazzaroni*. La *Platja ab pescadors* és un model acabat d'aquesta manera entremesclada. A la dreta, un rengle de cases, de

parets emblanquides, de masses mogudes i desiguals, de balcons sortits que projecten ombra damunt dels baixos, s'allunya cap al fons en perspectiva, fins a perdre's al lluny, sota una pluja de materia resplendent que deixa anar un cel abrusador. Són, aqueixes, cases autèntiques de Sitges, les dels carrers que donen al mar; aqueixa és la part indígena, local, característica, que ha romàs com un prototipus de la nostra Costa, de Ponent o llevantina. Però ve després la segona part, l'exòtica, la italiana: a mà esquerra s'hi estén la platja fins a descobrir-se els primers termes del mar; i allà, entre la llarga *canna* i la *nassa* de vimets, s'hi veuen en formiguejant agrupació, revolcant-se i anguillejant damunt la ruenta sorra, els *pescatori* del barri de Santa Llucia i els *ragazzi* nus, que, amb llurs espesses cabelleres negres i llurs còssos torrats pel sol, qualsevol pendria per germans bessons dels *marinarielli* que posava Matania en ses aquareles, o dels

sumuzzatori amb què Dalbono i Michetti animaven llurs marines de Portici i de Capri.

Aquest italianisme, que per meitats informava les primeres obres suburenques del mestre, després va cedir el lloc, usurpat a la veritat local, als tipus i escenes de Sitges, la variada i pintoresca vila dels raigs d'or i dels patis florits, que aviat va veure sortir tot un estol de pintors disposats a cantar-la i festejar-la en llurs teles claríssimes i vibrantes. Així com l'any 1870 havia començat Olot a representar l'autoctonia del nostre paísatge (havent passat quaranta anys dels primers descobriments de Barbizon), retardant-se només una dècada, anava Sitges a representar, des de 1880, la constel·lació lluminista d'aquesta tongada artística. Al costat d'en Mas hi va figurar tot seguit en Roig i Soler, que vivia aleshores en l'esmentada vila; l'Eliseu Meifren, que feia, ja de temps, profitoses excursions per la Costa de Ponent; i alguns novicis, deixebles d'en Mas i Font-

devila. Vives estàn a la memoria de tots, per ésser modalitats dels nostres dies, les esplèndides marines i les típiques *processons de Corpus*, d'Arcadi Mas; les *terreries*, les *descàrregues de terriça* i els carrers assoleiats, d'en Roig i Soler; els recons i voltants de Vilanova, les *costes de Garraf* i les visions de mar sense límit, d'en Meifren; i totes aquestes variants de *païsatge marítim* que, com a notes de blancor, han contrastat amb les verdors olotines en les nostres exposicions de pintura catalana. Encara podien veure's en aquell certamen els coneguts carrers d'en Roig i Soler, amb llur platja al davant i el Mediterrani al lluny, o l'entrada a la població de Sitges per l'encreuament de la via ferria, d'en Joaquim Miró; riallers fragments de les nostres costes, il·luminats pel sol del mig-dia. Bona representació hi tenia també en Meifren amb els seus escenaris de mar i terra, uns i altres ja més directament afectes als procediments i tendències nous, que

l'artista havia pogut estudiar de *visu* durant els seus viatges i estades a l'estranger. *Gent de mar*, sobre tot, pel color mat, la clara tonalitat general i la suau fluidesa amb què està tractat aquell espectacle atmosfèric (on les bromes, amb llurs capes sobreposades de densos vapors, s'oposen a la radiació solar), ja entra de ple en la fase accentuadament fenomenista de la pintura moderna, que darrerament ha pres carta de naturalesa entre nosaltres.

La data en què ben bé es manifesta semblant innovació en els temes de païsatge és tan recent, com ràpida i decisiva ha estat la seva difusió. Mercès a eminents artistes que ens tenen en comunicació constant amb les corrents universals de l'art, la nostra pintura, de tres o quatre anys ençà, ha canviat radicalment d'aspecte, per lo que toca especialment a tonalitat. ¿Com s'és operada semblant evolució, que aquí nomenem *modernista*, considerant-la potser com a xifra

i compendi de les més radicals direccions, entre tantes que es disputen el domini en la pintura dels nostres dies? Ho direm amb la brevetat possible, àdhuc a risc de repetir lo que tants cops hem exposat sobre la matèria. Quan en Rusiñol i en Cases, els principals si no els únics propulsors del moviment actual (que aquí passa pel més recent en la pintura estrangera), varen enviar per primer cop llurs obres a les exposicions de París, de la visita al Saló varen sortir-ne amb un desencant enorme, amb la més inconcebible de les decepcions. Tots els llurs quadros, amb tot i venir d'un país meridional, destacaven amb clapes fosques, negres o apagades, al mig de totes aquelles teles vibrantes i lluminoses, pintades al centre i al nord d'Europa. La pintura francesa, quasi podríem dir l'europea, acabava d'experimentar una essencial transformació. Amb l'ajuda d'afinats anàlisis i les prestigioses tècniques dels mestres impressionistes, podia registrar-se un fet de

caràcter universal, que en Zola formulava d'aquesta manera: « *De tenebrosa i esmortuïda que era, la pintura ha acabat per presentar-se vibrant i lluminosa.* » Els artistes de les més variades latituts, de les més oposades escoles, els conreuadors dels gèneres més diferents, tots a l'una semblaven sentir la influència de les harmonies lluministes, tots a l'una, segons llur propi temperament i les especials condicions climatològiques de la naturalesa que havien de reproduir, semblava que aspiressin a l'aplicació d'aquell principi de Taine, quan deia: « que per als ulls del pintor tota l'essència d'una cosa visible està en la *taca*; que el color més simple és infinidament complex; que tota sensació visual és un producte dels seus elements i dels elements veïns; que tot objecte dins el camp visual no és més que una taca, modificada per altres taques; i que, per consegüent, EL PERSONATGE PRINCIPAL D'UN QUADRO ÉS L'AIRE ACOLORIT, VIBRANT, INTERPOSAT, DINS

DEL QUAL ELS ÉSSERS I LES COSES VIUEN IMMER-
SOS, COM ELS PEIXOS EN EL MAR.»

Des d'aquell moment, els dos pintors catalans, posseïts d'encant i admiració per aquell art que tant podia prestar-se a les traduccions pictòriques del país nadiu, varen resoldre assimilar-se personalment aquella tècnica, que després havien de difondre entre els pintors de Catalunya. El programa era extens i difícil, com era extensa i enlairada l'aspiració: fer la llum, crear-la en l'art amb les seves hardideses d'eteria vibració o amb els seus defalliments de misteriosa penombra; encendre i acolorir amb el sol els escenaris de natura; modificar el color i fins la forma de les coses segons l'exaltació o difusió lluminiques; arribar per depurades sensacions de la vista a l'observació dels *valors*; tenir en compte el *to local*, la *reacció complementaria* i els *reflexos incidentals*; maridar en tònica harmonia aquesta multitud de recíproques influències; dibuixar ampla-

ment, sabent menyspreuar els infinits detalls del natural, que, lluny d'accentuar la veritat, la destorben i la fan equívoca; arribar en síntesi suprema a lo característic i significant dels éssers i de les coses, en espais tebiament il·luminats o en resplendentes atmòsferes; daurar les superfícies del món exterior amb els raigs del sol, que uns cops les abrusen, o velar-les delicadament amb els vapors ambarins, que altres cops les esfumen i les neguen; anotar i retenir, finalment, en llur eterna i rapidíssima carrera d'incessants metempsícosis, els més efímers i passatgers fenòmens de l'espai, que són la millor gala i el més gran atractiu de l'espectacle universal.

Quan, despert l'esperit per l'ensenyança i l'exemple; quan, afinada la vista per una observació més detinguda i més delicada del natural; quan, depurat el gust en aquell medi artístic on havien viscut, varen tornar a la patria els dos artistes, quasi al moment

(com en altre temps en Mas i Fontdevila) varen pendre el camí de Sitges, per a assajar allí la lliure aplicació de les noves investigacions i els moderns sistemes. ¿Quin lloc millor podien escollir que aquell país de sol, si desitjaven esporgar la paleta de rancietats, fins a deixar-la quasi reduïda als colors prismàtics; si volien una comarca catalana on posar a prova, segons llur manera individual de veure i de sentir, la bonesa i la trascendencia de la tècnica lluminista? Aquelles temptatives varen resultar satisfactòries des de bon principi. Per de prompte, els aspectes de la nostra Costa, a l'ésser interpretats amb més refinada subtileza, amb més exaltació dels sentits, si per una banda varen guanyar en palpitació de vida, en significança psicològica i fins en bellesa decorativa, res varen perdre, en canvi, de llur caràcter i sabor local. ¿Per què hem de recordar una cosa tan propera i immediata com aquesta llarga serie d'estudis a plena

llum que han figurat en totes les nostres exposicions dels últims anys? Davant dels nostres ulls hi veiem encara desfil·lar les blanques masses d'edificacions, jaient com perdudes i oblidades sota la blavenca apo-teosi dels horitzons infinits; o els horts del *Vinyet*, on el verd brancatge dels llores deixa caure una ombra frescal damunt els daurats murs d'un absis, banyat per l'astre ponent de rossa claretat; o les mates d'hortensies i malves reials, lluint llurs vives florescències en el jardí humil i silenciós, desert de gent i visitat pel sol... i tots els carrerets solitaris, i els recons misteriosos, i els horts abandonats, que, amb els contrastes de llum radiant i ombra transparent, de parets miserables i de vegetacions sumptuoses, han servit mil voltes a en Rusiñol per cantar en acords estivals les harmonies del món exterior. També se'ns presenten a la imaginació aquells *camins* somnolents o aquelles *fondalades* d'un torrent, partit pel

sol de la tarda en dues meitats d'ombra i de llum; o la groguenca fullaraca dels plàtans mig rostits, estampant els seus matisos d'aram i or damunt la pura turquesa dels cels; o l'aspecte grisenc de la campinya suburense, sorpresa en un moment de deixadesa tardoral, simfonies de color, ressurreccions de llum, amb les quals en Casas ha sabut evocar la poesia de lo creat.

La prova havia de presentar-se concloent als dos artistes, quan se van refermar en l'adopció d'un art que així els permetia reproduir amb suggestiva intensitat els cels tèrbols, les agrisades visions de París, de Rouen o d'Amsterdam, com els esplèndids espectacles de nostra Costa ponentina. La superioritat d'aquella tècnica es manifestava sota diferents aspectes, encara que derivats tots d'una causa general. En primer lloc, l'obtenció de nous efectes pictòrics, no ben aconseguits fins aleshores, tals, per exemple, com la reproducció d'atmósferes, que uns

cops se condensen i altres enrareixen, s'acumulen o s'evaporen, se cristalitzen o es liquen; o bé efectes de la llum, que ara es dispersa, ara es recompon, s'exalta o s'humilia, s'absorbeix o es reflecteix, es refracta o es polaritza...; mercès a l'obtenció pictòrica d'aquests fenòmens ambients, subtils i vaporosos, podia, en segon lloc, obtenir-se, amb l'ajuda d'ells, suavitzar, afinar, espiritualitzar els aspectes massa toscs, massa grollers, de la realitat sòlida i tangible; i, com a conseqüència immediata, al mateix temps que es llimava a la matèria de les seves condicions més bastes, s'escollien per síntesi les de més relleu i més significatives, i així s'arribava a renovar i a reconstruir idealment, subjectivament, les magnificències ornamentals del món exterior.

Poseu-vos al davant del paisatge d'en Gillot, *Une rue du village de Saint Martin des Champs*, i tracteu d'apagar amb la imaginació aquell sol ponent que mirifica amb els

seus raigs el pobre llogaret... En un moment deixaràn de cantar les blavors dels capitells, les blancors de les parets, les vermellsors de les teulades, els daurats del fullatge mig rostit, els rossos matisos de la llum, els blavejants grisos de les ombres... l'himne dels colors parará de sobte, com el d'una cigala separada del sol abrusador. Haureu desfet tot l'encant d'aquella decoració estival; haureu reduït a trista prosa la poesia de la visió; haureu matat *al personatge principal del quadro: la llum acolorida, vibrant, entreposada, dins de la qual els éssers i les coses viuen immersos com els peixos en el mar*. Fèu la mateixa prova amb *El Canal*, d'en Ricard Planells: aclariu la lleugera boirina que, sortint vaporosa de les vores del Sena, puja com una glassa fluida a embolcallar amorosament els ponts i els edificis... i tot seguit veureu ressuscitada, amb tota sa vulgaritat horrorosa, les cases burgeses, monòtones, arrenglerades, d'aquell barri de París. Igual

experiment vos proposem amb les ben impressionades visions suburenses d'en Batlle Amell; amb el diafan *Arrabal de Palma*, de Terrassa; amb el superb *Sol i sombra*, d'en Mir; i fins amb el suggestiu *Cap al tard*, d'en Nonell, una de les notes de paisatge més personals de l'Exposició.

Ja hem arribat al terme de la nostra lleugera excursió a través del paisatge català i de la seva història en el segle XIX, des de la manera clàssico-francesa d'en Pau Rigalt, passant per l'acadèmico-alpestre del seu fill Lluís; la romàntico-realista d'en Martí i Alsina; la indígena d'Olot, amb en Vayreda i l'Urgell; la lluminista de Sitges en la seva tongada italiana d'en Mas i Fontdevila, fins arribar a la tongada francesa d'en Rusiñol i d'en Casas, que representa la darrera fase per nosaltres recorreguda en la traducció pictòrica dels aspectes naturals...

Però l'evolució no ha parat aquí: l'evolució ha seguit, incessant i a l'unisson, el curs

no sempre recte i metòdic, sinó ondulant i sinuós, de l'esperit coetani. ¿No s'ha dit i repetit mil voltes que els *païsatges eren estats de l'ànima*? Doncs la pintura del món exterior no ha fet altra cosa que acompanyar l'ànima dels nostres temps en sa trajectoria de progressos, de canvis i de reaccions. A les corrents neo-idealistes imperants, a les literatures suggestives de l'actual moment, a la dramàtica sense argument molt determinat, a la lírica sense un concepte molt definit, a la música sense un dibuix metòdic molt accentuat, era lògic que seguís una pintura apenes formulada, vaga, indecisa, volàtil, que, tocant a la fita extrema de lo orgànic i substantiu, permetés a l'espectador refinat col·laborar, com si diguéssim, en l'obra de l'artista, assenyalant en la seva vaguetat mateixa un punt, un hàbil aspecte, on posar l'iniciat els seus propis ensomnis i imaginacions.

En semblant evolució ja no es tracta de què el fenomen ambient (fluid, vapor, aire,

llum) domini en la visió pictòrica, damunt les superfícies tangibles del món extern, sinó de què aquest *quasi* es fongui i immaterialitzi, dominat, transfigurat per la fantasia creadora del pintor-poeta. En l'impressionisme dels francesos (per naturalesa amants de la claretat i la precisió), el primer agent, *el principal personatge*, que diria Taine, era el sol i els seus fenòmens subsegüents: aquí, en l'impressionisme anglès de què ara parlo, el principi generador de la visió pictòrica és la nit *relativa* i els seus misteris. A la fórmula del filòsof positivista oposem-hi la fórmula de Whistler, que, tal volta, més que una contradicció, us semblarà una variant d'aquella. El famós pintor dels *Nocturns*, en el seu *Ten O'Clock*, explica la seva teoria d'aquesta pintoresca manera: «Quan la boira de la nit revesteix d'un vel de poesia les vores d'un riu, i les miserables construccions se perden en l'ombrívol firmament, i les altes xemeneies se converteixen en cloquerets,

i els lletjos magatzems surten de la fosca com palaus encantats, i la ciutat tota sembla que estiga sospesa dels cels, com una comarca de fades que surés davant de nosaltres... aleshores la natura comença a cantar amb afinació, alçant un himne delicat que sols l'artista pot oir... Per ell solament se revela el misteri, només per ell se fan comprensibles les lliçons de la natura... És aleshores que l'artista contempla el món, com una flor, no amb vidres de multiplicar, com qui registra antecedents per a la botànica, sinó amb la llum de qui sab veure, en la escollida varietat de tons brillants i de gammes delicades, innombrables suggestions per a llurs vinentes harmonies.» Conseqüent amb els seus principis, el gran pintor nord-americà (que, si pot ésser discutit en el seu sistema, no pot pas ésser-ho en les seves obres) investiga la natura durant els estats de fluctuació més intensa, de més fluidesa i vaguetat elàstica: el dia núvol, la nit de

lluna, el crepuscle vespertí, la tarda emplujada, amb visions del Tàmesis, i els seus ponts il·luminats, i els seus llunyans horitzons, com qui diu entrevistos en somnis. Amb els temes predilectes del mestre, comparem-hi ara els *efectes de gebre*, el *boulevard* de nit, les vistes crepusculars del *fort de Londres*, les vistes nocturnes del Tàmesis, els *efectes de pluja*, la *Cançó de la nit* i la *sortida de la lluna*, i tots aquests espectacles noctambúlics o boirosos de Ten Kate i Stevenson que figuren en l'Exposició de Belles Arts.

Sense voler dir que cada una d'aquestes obres s'ajusti completament i d'una manera literal a la manera whistleriana, és indubtable que obeeixen totes, més o menys directament, a la seva influència, podent algunes servir de tipus de la tendència. No pot, en veritat, classificar-se entre els adeptes l'Alexandre Desfaux, encara que pel seu paisatge *Un carrer de Château Laudon* sembli el més

britànicament suggestiu dels pintors francesos concorrents al certamen. També hi ha que distingir entre els tres quadros d'en Macaulay Stevenson. El melancòlic pintor escocès, que amb en Guthrie, en Walton, l'Hornet, en Roche, forma a l'avant-guarda de l'escola impressionista de Glasgow (o, més amplament, del *West of Scotland*, com diuen els anglesos), s'ha creat una nomenada amb els seus *twilights* (crepuscles). Mireu, en la seva *sortida de la lluna*, com les masses de frescal vegetació i les clapes de molsa atapaïda, coronades ençà i enllà per tendres arbriçons que estenen llurs débils tanys cap a un cel adolorit, envolten el bassal del primer terme, on la lluna es reflecteix, tremolosa, quan comença a sortir entre les cresteries del fullatge; mireu, en la *Cançó de la nit*, com els faigs i pollancres, aixecant-se altius a l'endolat firmament, com si fossen columnes d'un temple natural, torcen suaument llurs darreres branques formant una cúpula aèria,

on se soplujà l'argentí estel de la nit. Sí: aquestes impressions de gracia melangiosa i senzilla penetren dolçament a l'ànima, com per a refrigerar-la, sí; però també recorden d'una manera ben immediata l'art ingenu i delicat de Corot, d'aquell *père Corot* de quan pintava les seves *vetllades*, les seves *nits*, els seus *clars de lluna*. Per cert que no deixa de resultar ben significativa aquesta reversió de darrera hora cap a en Corot, el genial mestre que, en la infantesa del modern païsatge, ja havia sentit totes aquestes impressions de l'actual moment. Almenys així s'endevina amb lo que conta en Dumesnil, en els *Recuerdos intimos de Corot*, al relatar les estades del gran païsatgista a la casa de camp de Ville d'Avray. « Moltes vegades, — diu en Dumesnil — quan tothom dormia, en Corot romanía a la seva cambra, durant bona part de la nit, apoiat a la finestra oberta de bat a bat, embadalit en la contemplació del cel, de l'aigua i dels arbres. La solitud era

completa; cap soroll venia a torbar al somniador en aquell turó solitari: així passava llargues hores, fits els ulls, l'ànima extasiada, sospens el pensament en aqueixa atmósfera carregada d'humitat, d'una humitat visible, formada amb els vapors transparents que s'elevaven per damunt de les aigües.» Si l'art de Stevenson s'ha inspirat en les nocturnes visions de Corot per lo que toca als dos esmentats païsatges, ja no pot dir-se lo mateix de l'aquarela *La resclosa del moli*, que pels seus aires d'aparició indecisa, i per les dues grans masses de color amb què està tractada, podria, a l'estil whistlerià, titular-se *Nocturn en verd i grisenc*.

Ten Kate Siebe, pintor holandès que ha obtingut brillants triomfs a París, on molt sovint exposa les seves obres entre els pastellistes de la seva nació (Mesdag, Israels, Maris, Artz, Blommers, Maure, Neuhuys, etcètera, etc.), ha afavorit també el nostre certamen amb variades i significatives mani-

festacions, que, si bé girant dins de l'evolució que estudiem, acusen evidents trets d'un temperament molt personal. Prescindint dels *efectes de neu*, per a nosaltres els menys significants, passem una lleugera revista als aspectes de la seva obra que puguem donar-nos més idea de sa personalitat. *El pont de Londres*, amb ses negres i macisses tapies i l'arc rebaixat d'aquell viaducte, on sota obscura volta reposa una draga, com afadigada i immergint-se en les aigües fangoses del riu... susciten l'ombrívola impressió dels molls foscos del Tàmesis que descriu en Dickens. Amb *L'estació de Waterloo*, ens traslladem al trist espectacle de les tardes d'hivern, tèrboles i emplujades, en els recons fumats d'una barriada manufacturera. A l'una banda, els fanals d'un passatge solitari; després la corba de la línia ferria, per la qual avança la locomotora llançant glopades de vapor; més enllà la barrera de la via, i al lluny la borrosa silueta de l'urbs industrial:

tot confós, tot esfumat, però al·lucinant i vivent; entrevist, com si diguéssim, darrera la cortina d'una espessa pluja, que cau acompanyada dels cels grisos. *Boulevard, le soir*, és la nit agitada, marejadora, caleidoscòpica, de les vies centrals en les ciutats cosmopolites. Damunt el fons obscur de les foscores nocturnes, llampeguegen els llums del carrer, els llumets de gas dels rètols, els anuncis del quiosc, il·luminat per la llum interior; guspirejant tot com un castell de focs artificials, que ara s'enfila pels aires deixant solcs d'incendi, ara es volca en cascata d'estrelles ignies, multicolors, d'una lluïçor que es reflecteix en roques d'or damunt el fangueig de l'empedrat on xipolleja la multitud... En *El Tàmesis a Londres* hi veureu, com en aparició fantàstica, el panorama grandios de la nit ombrívola. Les masses dels cels i de les aigües se corresponen en llur fúnebre majestat, en llurs ombres misterioses, en llurs incessants espurneigs, en llurs lúgubres fos-

forescencies. Entre l'ample riu i el firmament endolat corre el pont gegantí, il·luminat en tota la seva amplaria per un regueró de llums titil·lants com focs follets. La immensa mole us semblarà que estigui sospesa en l'espai; les cúpules i grans torres al fons, vos faràn l'efecte de palaus tenebrosos amb radiants finestrals; el vapor que creua les aigües, cetaci informe que avança llançant mirades d'irat fulgor...

No estem ja en ple espectacle whistlerià?

¿No us sembla sentir al mestre, quan, al descriure la seva visió nocturna, pinta les altes xemeneies convertint-se en cloquerets, i els lletjos magatzems sortint de la foscor com palaus encantats, i la ciutat tota semblant sospesa dels cels, com una comarca de fades que surés davant dels vostres ulls?





IV

ELS PINTORS DE LA VIDA HUMANA

(Escenes del camp i del carrer)



quell que ens hagi seguit en la nostra excursió, a través de la pintura païrista en els temps moderns, haurà vist com el païsatge català

ha passat amb més o menys llestesa, amb major o menor intensitat, per les principals etapes de l'evolució pictòrica, des de la manera clàssica de principis de segle fins a la

lluminista] d'aquests últims anys. Abans de tirar endavant, abans d'estudiar el naixement i creixença de la nostra pintura de costums, com un natural desdoblament del conreu del *païsatge sense figures*, és del cas donar una mirada sobre els espectacles naturals que ens ofereixen en aquesta Exposició els pintors andalusos i valencians, per a formar concepte de l'estat del païsatge, en ses maneres més corrents, dins de la pintura espanyola.

Aturem-nos al davant de qualsevol d'aquestes teles sevillanes, malaguenyes o valencianes, que tant abunden al Palau de Belles Arts, i lo que cridarà, primer que tot, la nostra atenció serà la impersonalitat absoluta de semblants visions. Impunement podrien els autors mudar llurs firmes de l'un a l'altre quadro, i ningú sabria quin és el païsatge d'en Pinelo o el d'en Vives Ferrer, ni distingiria fàcilment els àlbers blancs que pertanyen al tancat d'en Gil Gallango o al

d'en García Rodríguez, o al d'en Rodríguez Fernàndez. Tant pels motius pareguts i modalitats similars com per l'amanerament detallista, tots semblen buidats en un sol motlle, en dos tot lo més. La manera artificial i bonicoia d'en Rico es descobreix en els temes d'edificacions i blanques parets, a ple sol, segons sembla, com el *Puerto de Sevilla*, d'en Lafita; l'*Estudio*, d'en Borràs Avella, i *Un lavadero en las cercantas de Màlaga*, d'en Rodríguez Fernàndez; païsatgets tots d'una blancura ubaga, la llum dels quals, parada i freda d'un sol sense vibració, no arriba a convèncer ni al més superficial observador dels aspectes de natura. Al costat d'aquesta manera innocent i convencional, encara gaudeix de més prestigi, entre la joventut sevillana, el païsatge d'en Sánchez Perrier, fórmula antiquada, feta amb reminiscències d'en Pelouse, però que té assegurada la venda entre els turistes profans que se'n volen dur un record de la ciutat del

Guadalquivir. Les riberes d'aquest riu o les del Guadaira, vestides d'arborescències o d'intrincades vegetacions, comunament serveixen de tema a aquests pintors benedictins, que, si s'esmeren en cisellar els arbrets branca per branca i fibra per fibra, no saben com posar-s'hi per traduir les transparencies de les aigües i les vibracions dels cels. Obra d'artífex pacient o d'*amateur* desvagat, més aviat que de pintor sensitiu, semblants pintures resulten desequilibrades pel predomini del detall insignificant sobre l'harmonia total, fins al punt de què en els efectes més intensament crepusculars s'hi poden comptar les fulles dels àlbers, que el pintor miniaturitza mansament per ganes puerils de lluir les habilitats. Així ens expliquem que amb motiu de l'Exposició del «Círculo de Bellas Artes», la poc oberta a Madrid, i concorreguda pels artistes més selectes d'Espanya, no catalans, la crítica es queixi dels *paisajes pintados con inocente procedimiento*, i deplori

que la natura no hagi revelat encara als artistes de per allà els seus secrets misteriosos. ¿Quina emoció voleu que sentim davant d'aquestes notes rebregades, mofles, sense color i sense atmósfera, sense vida i sense ànima, produïdes fredament i sota patró, com troços de brodat, de puntes o altre treball de dona? El mateix païsatge d'en Sánchez Perrier és una mostra acabada d'una natura rancia i seca, com un exemplar guardat en els herbaris d'un botànic estudiós, òrfena, per lo tant, de sensació i poesia per la seva mateixa insubstancial minucia. I lo més singular d'aquesta pintura és que ni les manyes d'un pinzell destre han pogut subsanar els errors més notables, com són la dissonància d'entonació que fàcilment s'observa a la part esquerra del quadro, o el valor equivocat de les fulles seques dels arbres que, en comptes de mantenir-se en el lloc degut, avancen cap al primer terme, fins a sortir marc enfora... No: andalusos o

valencians, castellans o aragonesos, els pintors d'enllà de l'Ebre es mostren ineptes, tant per a la traducció artística de la natura, com per a la investigació psicològica de la humanitat contemporània. Les íntimes connexions que enllacen aquests dos grans aspectes de la vida universal (l'home i la natura, la figura i el medi, l'acció humana i el món exterior), considerades com el fonament essencialíssim de la interpretació pictòrica de lo creat, per lo vist ara comencen a interessar a alguns pintors de gènere o de costums de fóra de Catalunya, segons se desprèn de l'esmentada revista, que, sobre l'Exposició del «Círculo de Bellas Artes», escriu el Sr. Rodrigo Soriano. «La Exposición — diu l'il·lustrat crític de *La Epoca* — representa mucho más que las anteriores. Un grupo de jóvenes, que capitanea Sorolla, parecen preocupados de la pintura del ambiente libre y de los procedimientos luministas.» Per les ratlles transcrites se veu,

doncs, com les tendències a l'aire lliure i a la llum, que fa quinze o vint anys aquí són del patrimoni públic, amb prou feines en algunes obres de l'actual Exposició de Madrid comencen a revelar-se, encara que d'una manera inconscient, indefinida, si hem de jutjar per lo que anoten en llurs judicis tant l'esmentat escriptor com altres crítics madrilenys. Descartats d'aquesta intrincada digressió, a la qual ens ha obligat la presència del païsatge andalús i valencià en el nostre certamen, anem seguint el nostre camí, tractant d'indagar com s'ha generat a Catalunya la pintura de la vida humana en la varietat infinita dels seus fenòmens plàstics.

Quan, a principis del segle XIX, el pseude classicisme imperava com a senyor absolut en totes les esferes intel·lectuals, hauria semblat un crim d'art representar a l'home contemporani amb els seus nous ideals i ca-

ràcters, amb sa moderna fisonomia i amb sa actual indumentaria. Posar en escena tipus i costums del temps, com havien fet el Ticiano i el Veronès, Rembrand i Rubens, Velàzquez i Van Dyck, hauria estat el grau màxim de l'aberració i de la vulgaritat per a aquelles momies acadèmiques que vivien de tradicions escolàstiques que apenes tenien res que veure amb l'art dels helens i dels romans. Clàssics havien d'ésser els temes, clàssica la manera anticolorista de pintar-los, apel·lant només a les tintes neutres, perquè la pintura recordés únicament el modelat en clar-obscur dels vells relleus esculptòrics; el paisatge calia que fós històric, amb ruïnes que figuressin columnes de Fòrum o murs de Partenón; els habitants d'aquella arcaica natura eren necessàriament éssers mitològics: nimfes i cupidells per les selves, i ondines i nereides per les aigües; els personatges dels quadros, semideus grecs o hèroes de les Termòpiles; els caràcters humans, per evi-

tar tota impuresa d'actualitat viventa, s'havien de traduir per insípides al·legories: la dòna culta era Minerva; l'amorosa, Venus; la pèrfida, Hel·lena; l'home prudent, Ulisses; el forçut, Hèrcules; els més comuns episodis de la vida individual se'ns presentaven velats pel mitus pagà; les Parques significaven la mort; l'Himeneu, les noces; i així tot lo altre. Durant aquella constel·lació de faules humanistes i d'heroiques mitologies, la reproducció gràfica de la societat i de l'individu, en llurs manifestacions sensibles i palpitants, l'havien exilada de l'art pictòric, com si de tal honor no fos digna. Però, com tot lo que viu i s'agita en la realitat moral o física cerca la seva representació en l'art del seu temps, la vida contemporània, relegada de la *pintura*, va saber trobar en el *dibuix* un refugi.

L'estat de civilització espanyola del temps de Carles IV, poso per exemple, és inútil inquirir-lo per les pintures de l'època, a no

ésser les de Goya, l'artista innovador, qui, amb inesborrables caràcters, va poder fixar en els seus aigua-forts, tant com en els seus quadros, l'esperit i les formes, l'ànima i el còs d'aquella societat que agonitzava. Els subsegüents períodes de la vida madrilenya tampoc van veure's reflectits pels pintors de gènere o d'història, sinó per dibuixants modestos, el nom dels quals ja es va extingint en la memòria de l'actual generació: Vallejo, Urrabieta, Miranda, Alenza, Elbo, Ortego, Rey... Igual passa a França durant la primera meitat d'aquesta centúria, que, si ha estat artísticament representada, ho deu, més que a ningú, als Vernet, Charlet, Raffet, Daumier, Monnier, Petit, i sobretot a Gavarni. Periodistes de costums públics i privats, cronistes de la vida psicològica de llurs temps, tots varen fer, des de diferents punts de vista, lo que molts contemporanis no havien volgut fer: una història animada i pintoresca dels costums populars, de les

habituts burgeses, de les intimitats femenines, completa, exacta, eloqüent, com mai ho havia estat. Entre tots varen redactar aquesta historia de milions de capítols, aquesta complicada zoologia de l'especie humana, durant anys i anys, setmana per setmana, dia per dia; i llur obra colossal de blanc i negre, incisa en el coure, dibuixada a la pedra, gravada en el boix, i escampada després per tot el món en els diaris i fulles setmanals, ha mostrat els seus autors com historiadors els més verídics i curiosos de l'època.

A Catalunya, a Barcelona mateix, si us interessa saber quelcom de la seva vida íntima, de les seves vicissituds socials, de les seves commocions polítiques, anteriors a la meitat d'aquesta centuria, no aneu a indagar-ho en els quadros de Llotja, perquè perdrieu el temps inútilment. Fòra, potser, d'algún quadro d'en Mayol, d'en Llorens i de l'Amell, totes les altres teles de la galeria vos parlaràn sense eloqüencia de pseudo-

clàssiques inepcies, tradicionalment copiades i recopiades sense cap veritat i sense emoció de cap mena. En canvi, obriu i repasseu les carteres dels nostres col·leccionistes de dibuixos i gravats, i allà veureu apuntar la vida dels nostres pares i dels nostres avis. Flauger vos obrirà les portes d'un saló barceloní d'últims del passat segle, i allà veureu les dames d'empolvades i descomunals perruques, de faldilles estufades i d'inflats plecs, reunides a l'estrada a l'hora solemne de la clàssica xocolata; o bé us descobrirà les escenes de principis de l'actual centuria: aquí, el sargent, instal·lat al cos de guardia, llegint amb veu alta les noves que porten els papers, sobre la guerra del francès; allà, els picarescs episodis de la nostra Rambla, on els xicots amb barretina empaiten a les garrides mores amb galanteigs i amoretes i altres excessos de més gruxaria. L'Ametller vos presentarà els darrers figurins de la moda: el casaqui i el barret apuntat, la calça

curta i l'espasí, per a cavallers i galanets; la mantellina de blondes i el mocador de Manilla, i la faldilla de satí resistent i tivat, per al bell sexe. Amb els gravats d'en Planella assistireu als sagnants espectacles de la guerra de la Independència o a les fastuoses entrades dels reis a Barcelona, i amb els seus dibuixos de color a les típiques processons de Setmana Santa. Els boixos d'en Puiggari vos traslladaràn a les revoltes i motins de l'època constitucional, i les litografies de l'Alsamora vos mostraran els nostres cafès, els nostres teatres i les nostres festes, o les primeres reformes urbanes de la ciutat.

Però aquests historiadres del món modern, dibuixants o caricaturistes, gravadors o litògrafs, que amb tal perspicàcia havien observat l'home coetani i la societat en què vivien, que amb tal intencionada precisió havien assenyalat els trets característics d'un poble o les ridícoles particularitats d'un estat polític-social (ara com a moralistes, ara com

a patriotes, unes vegades com a còmics comentadors, altres com a filosops humoristes), no varen arribar a veure ni a explicar-nos tot lo què l'ésser humà pot donar de sí posat en contacte amb la natura. En la llur obra, tant o més literaria que artística, corroborada a voltes per la llegenda, els dibuixants de costums varen concretar-se més especialment a l'anècdota pintoresca, a l'estudi episòdic de la comedia humana, en la varietat humorística de les seves debilitats, manies i ridiculeses. Mancava fixar amb tots els recursos del pinzell, amb tota la màgica del color, amb tots els prestigis de la llum, amb tots els misteris de l'ambient, amb totes les grandiositats de l'espai, les múltiples formes que revesteix l'agitació humana en les variadíssimes condicions de l'existència: elegàncies i miseries, plaers i penalitats, lletgeses i formosures; el saló i el carrer, la fàbrica i el mercat, l'aturdidora industria ciutadana i el treball silenciós del pagès en el camp;

en una paraula, mancava crear la història viva de la humanitat, presa del natural, rodejada de tots els encants i misteris de l'espectacle exterior. Varen ésser els paisatgistes de la centuria dinovena, els qui havien determinat semblant evolució, que en certa manera venia a completar les iniciacions i temptatives dels petits mestres flamencs i holandesos dels segles XVI i XVII.

Ja havem vist en anteriors capítols com, en el període romàntic realista, la natura de veritat ve a substituir el paisatge de per riure; com la decoració viva de les estacions passa a ocupar el lloc dels arbres artificials, de les fonts i cascades en filets de cristall, i dels templets clàssics sobre montícols acadèmics, poblats de sílfides i cupidells. Aleshores arriba lo que fatalment havia d'arribar: que al moment d'acudir-se-li a un dels paisatgistes instal·lar la figura d'un home o d'una bestia en aquell camp o en aquell bosc, que havia copiat del natural, sent la

necessitat de copiar, del natural i en el mateix natural també, aquell home o aquella bestia que volia reproduir. Si prenia directament del natural les plantes vives i els arbres autèntics, no havia pas d'anar a pendre els seus camperols en les figures mortes del museu ni en els models disfregats de l'Academia. Entre els roures centenaris, el païsatgista hi troba el llenyataire, i aquell tipus li sembla el més indicat com a personatge principal del poema dels boscos; més avall topa amb el pagès que conreua el seu camp, i pensa que aquell home tenia el dret de figurar al seu païsatge, allà mateix, prop del solc que havia obert amb l'arada; ben lluny de treure de sa barca al pescador, el fa remar i li fa estendre les xarxes en les aigües de ses marines; i deixa que la bona dòna, carregada de llenya seca, travessi el seu quadro, com l'havia vist travessar la selva, tornant a casa... Des d'aleshores se conqueria per a l'art la veritat del personatge,

com s'havia conquerida la veritat dels medis naturals. Tots els païsatgistes, que es varen sentir amb aptituts per a la interpretació de la figura humana, restaven *ipso facto* convertits en pintors de costums i escenes ruralistes.

Gainsborough, el pare del païsatge anglès, no va limitar-se a traslladar a les seves teles les florestes de Suffolkshire, «les més belles de l'univers», segons exclamava amb entusiasme, sinó que va complaure's en pintar també els idíl·lics habitants d'aquells llocs frondosos: la noia del càntir, la porquerola, i el famós *Cottage door*, vulgaritzat per les reproduccions: una niuada de nois enjogaçats, quasi nus, prenent, a l'entrada d'una barraca, el frugal dinar, que la mare els distribueix somrisenta... ¿Hi ha necessitat de nomenar l'autor de l'*Angelus*, de les *Glaneuses* i del *Semeur*, l'incomparable Joàn Francesc Millet, un dels més grans païsatgistes de Barbizon i, alhora, el pintor somniós de

les gents rústegues, per corroborar la coincidència individual i cronològica del païsatge i del ruralisme humà? Dins de la relativitat del nostre medi artístic se produeix, ja a la meitat d'aquesta centuria, un fenomen idèntic. L'iniciador del nostre païsatge autocton havia d'ésser també l'iniciador de la pintura de costums rurals catalans. Era allà pels anys 56-60 quan en Martí i Alsina concorria a les exposicions de Madrid, obtenint grans triomfs amb els seus païsatges, fins al punt d'haver afirmat la [crítica madrilenya que el mestre català «reproducia el natural con una verdad de que no habia hasta entonces otro ejemplo»¹. Doncs en aquelles primeres exposicions nacionals ja hi figuraven la *Dòna catalana* i *Païsanes de la Conca de Tremp*, d'en Martí i Alsina, amb les *Festes del Camp de Tarragona*, d'en Fluyxench, seguides després per la *Fira de Verdú*,

1) *Museo Universal* de 1858.

d'en Manuel Ferràn, i pels idil·lis camperols de l'Escobedo.¹

Des d'aleshores el tema bucòlic va pendre carta de naturalesa entre nosaltres, constituint, després del paisatge, la branca més important de la pintura catalana. Una mateixa sort, una mateixa direcció, han presidit la vida i creixença d'ambdòs gèneres, seguint sempre amb manifest paral·lelisme els costums camperols i les evolucions i modalitats adoptades pel paisatge. Mentre aquest és descriptiu i analític, analítica i descriptiva és la representació pictòrica de l'home del camp, tant en el tema com en el procediment; així que l'escenari del món exterior resulta influït per les corrents lluministes i sintètiques, sintetitzades i lluminoses, se presenten, com és natural, les figures que

1) Un dels pocs pintors espanyols no catalans que, procedents d'aquella tongada, s'hagin distingit en la pintura de costums rurals, és l'asturià Dionisi Fierros, autor de la *Muñeira. Una declaración*, etc.

travessen i animen aquells escenaris esplendorosos; quan, a la fi, s'ofereix la natura com espiritualitzada per ensomnis del pintor, l'ésser humà també adquireix indefinibles aspectes d'idealitat mística. Aqueixes tres fases, que acabem d'esmentar, assenyalen les principals tongades de la nostra pintura ruralista: la descriptiva-analítica, la lluminista-sintètica i la bucòlico-mística.

En el quinquení anterior al moviment revolucionari del 68, varen començar a pendre còs les aspiracions massa indecises del renaixement català. Els Jocs florals restaurats, el Teatre català establert de poc, la música choral i popular posada de moda, el conreu cada dia creixent del vers i de la prosa indígenes, eren senyals ben significants del despertar de la nostra terra. Totes les manifestacions catalanistes de l'època venien informades per un esperit comú, que, arrencant de l'amor a lo propi, a lo nadiu, se determinava principalment per típiques imatges de

la vida rústega i casolana de la nostra costa o de la nostra muntanya. Els trovadors catalans se nomenaven ells mateixos, *lo fluvier del Ter*, *lo tamboriner del Fluvià* o *lo gaiter del Llobregat*; els chors d'en Clavé entonaven els seus himnes a les *gales del Cinca*, als *pescadors*, a la *verema* i als *segadors*; a les taules del teatre català hi dominaven com a senyors absoluts els hèroes de gambeto, de barretina i espardenya, destacant llurs genuïnes figures sobre decorats que quasi sempre representaven el frontis de la casa *pairal*, la *cambra* de la masia o la *llar*, la llegendària llar dels catalans de muntanya.

Totes aquestes influències de la lírica, de la música o del teatre no triguen a aparèixer en la pintura de costums, que es decanta, naturalment, als de caràcter camperol i vilatà. Com si de sobte descobrís l'artista tots els elements pintorescs i d'emoció que entranya la vida bucòlica del país nadiu,

s'afanya a contar-la, a descriure-la, a detallar-la, sense passar per alt cap circumstància ni minúcia, fins apurar la més insignificant particularitat en els accessoris o la més tenue accidència en els indrets on passen les escenes. Els paisatgistes olotins són dels primers que vénen a contar-nos les vicissituds i peripècies de la vida comarcana. En Vayreda, en sa *Recança*, ens ofereix l'íntima i humil tragèdia d'una família pagesa, obligada a deixar la llar volguda, la llar santa on havien nascut i mort els avis. Altres descriuen circumstanciadament un *Forn de maons*, o relaten les mínimes condicions del *sometent a Castellfolli*. Aquests presenten llurs figures del *rabadà* o de les *moces venedores de gallines*, i aquells alternen en obres acabadíssimes les feines i hàbituts del camp amb les escenes populars de Barcelona. Però, per damunt de tots els temes predilectes d'aquella tongada, se'n veu descollar un que té, per a nosaltres, una significació notable: aquest tema prefe-

rit és la *rondalla*, la llegenda, la tradició, tramesa de pares a fills, com un evangeli popular. Per escenari de semblant tema s'imposa, també, un medi, el més natural, el més adequat, per ajudar a l'efecte plàstic i emocional de les antigues llegendes. Aquest medi és la *cuina* o, millor, la *llar*, aquest *sancta sanctorum* de la família muntanyenca, que, restant des d'aleshores com un prototipus dels nostres interiors rústecs, l'haurà de reproduir més tard en Cusachs per a la seva *Primera cura*, en Llimona per a la seva *Rondalla*, en Pinós per als seus fons camperols, i en Carbonell i Selva per a la seva *Cuina catalana*, de l'actual Exposició. Anunciant solament els títols que duuen molts quadros d'aquelles dates (1870-72): *Qüentos de l'avia* o *Lo Rondallaire*, d'en Josep Berga; *Cuina de pagesos*, d'en Tomàs Moragas, etc., etc..., ja s'evidencia el significat de la composició. Afigureu-vos el lloc fumat i greixós d'una cuina muntanyenca. Al fons la *llar*, amb la

marmita que penja dels calamàstecs, sota la campana de la immensa xemeneia; a un costat l'aigüera, els fogons, i, al damunt d'aquests, els tinells amb els fòtils de pisa prop dels arams fregats de poc; a l'altre costat, el *banc escô*, on s'asseu l'avi, el xaruc *rondallaire*, voltat de la família i del servei: el pare, capbaix i pensatiu; la mare, amb el menut al pit; els moços, ajaguts per terra i fent becaines; i les mocetes i els vailets, embadalits amb la rondalla del jai: — *Vet aquí que una vegada...* La tonalitat d'aquests quadros d'interior és rancia, fosca, betumosa. Amb tot i això, els accessoris i les menudències hi són detallats fins a la micrografia. Era la tongada de la documentació detallista, de l'inventari folklòric, i el pintor s'afanya també a anotar punt per punt les particularitats indumentaries, les circumstàncies del medi, les curiositats del mobiliari, i, preterint la visió total de l'escena, escruta parcialment (com molts pintors de

costums valencians, aragonesos, castellans i andalusos de l'actual Exposició) la calça curta i les sivelles de l'avi, les mantes assarrellades dels moços, els geccs de vellut dels nois, els plats, els vidres i els altres utensilis de les lleixes... Un crític d'aquell temps, l'Apeles Mestres, ja trona contra l'enutjós detallisme de molts estudis i composicions: «¿Quina impressió — diu — ha de causar-nos la copia d'una paret, maó per maó, o la d'una bardissa, fulla per fulla?»

No triga a efectuar-se, per això, una evolució transcendent, deguda, més que a altra cosa, a la joventut, que naixia aleshores a la vida de l'art. El títol d'una obra d'en Mas i Fontdevila, *La Venida del Solsticio* (1874), sembla com el símbol anunciador d'aquest adveniment de la generació nova, assetjada per les preocupacions lluministes. Lluny de tancar-se en foscs interiors, els vinguts de nou cerquen amb preferència els espectacles a l'aire lliure; en compte de detallar

pacientment les nimietats característiques de lo local, aspiren a les harmonies de conjunt, estudiant la vida humana dins de l'escenari vivent de les estacions. En llurs teles comença a vibrar-hi la llum, a exaltar-se el color, i una millor comprensió dels efectes totals enriqueix la impressió sentida davant els aspectes de naturalesa. *L'Herbei*, d'en Mas i Fontdevila, representava un fragment de bosc, escabrós i atapaït de fullam, en l'ambient del qual apar que s'hi sentin bategar, com si estiguessin commosos per la fresca brisa, els arbres i la broça que tapicen el terreny. «Les figures que acompanyen aquest paisatge — diu el referit escriptor — donen raó d'una existencia distinta de lo que les enronda, *amb tot i no ésser quasi altra cosa que accessoris.*» ¿No es revela clarament en aquestes darreres paraules la compenetració de la figura amb el medi, la fusió de l'ésser humà amb l'espectacle exterior? Els temes preferits d'aquella tongada són les escenes del camp

en espais lliures, il·limitats, on corri l'aire i flueixi la llum... les fires i mercats de viles i pobles, les feines animades de la verema, i sobretot les de la sega estival. En Planella i Rodríguez exposa *La Brema*: un carrer a ple sol, amb un home empenyent una bóta, que porta a cercolar; i més avall una moça que, com les de la *Vindemmia*, de Gozzoli, porta al cap un cove, del qual salten frescs raïms i pàmpols verds. L'Amado presenta, a Madrid, *Un dia de mercat a Cardedeu*, espectacle bulliciós, ple de llum i de color, de les transaccions rurals a la comarca del Vallès. En Lluís Pellicer, després d'una llarga serie d'estudis a l'aire lliure, com el *Carrer assoleiat* i el *Mercat de Balaguer*, produeix, en 1878, el *Nostre pa de cada dia*: un camp extensíssim de daurades espigues, al moment d'ésser abatudes per la falç del segador. Dels brins rossencs, els uns ja reposen a les garberes, altres s'ajupen menaçats pel ferre dels herculis segadors, vigilats al lluny per

un senyoret que s'empara, sota el parassol, dels rigors caniculars; un sol abrusador llença els seus raigs verticals damunt la terra, i el cel blau se veu ofuscat a claps per les caliginoses bromes de juny. (*La Beguda dels segadors*, d'en Pinós, pintura de tons bon xic agres i retallats contorns, que figura en el present concurs, pel seu tema fa venir al pensament l'època lluminista que estudiem. Així com les teles d'en Solà i Vidal recorden més de prop, per la ingenua tosquetat, la primitiva manera del ruralisme olotí.)

Però, des d'aquest moment, el procés històric de la nostra pintura de costums se complica amb nous i estranys factors, que vénen a fer més difícil l'anàlisi de l'evolució. Apart d'altres importacions de Roma i de París, no podem deixar d'esmentar aquí, enc que sigui lleugerament, una tendència exòtica, que va deixar rastre durant molt temps en l'art català. Ens referim a l'allau de ma-

neres, temes i tipus italians amb què varen inundar la nostra pintura els artistes catalans, pensionats o no pensionats, que residien a Roma, a Nàpols o a Venècia. Va ésser allà pels anys de gràcia de 1878 i 80 quan va començar el regnat despòtic de la *ciociara*, de la dida transtiberina i del pastor calabrés, amb reminiscències d'arabesc i *floriture* que seria fàcil senyalar en molts quadros catalans, espanyols i estrangers de l'actual Exposició. En Tusquets i en Moragas, en Mas i en Llimona, en Galofre i l'Enric Serra, varen conreuar, en moltes de ses varietats, aquell gènere que quasi s'imposava de reial ordre als joves que freqüentaven la novament creada Academia d'Espanya a Roma. En un altre capítol havem descrit la *Platja ab pescadors*, d'en Mas i Fontdevila, proposant-la com a tipus de pintura local modificada per les corrents neo-italianes; però, per a completar la fisonomia pictòrica de l'època, mancaria esboçar encara, com a models predi-

lectes d'aquella constel·lació itàlico-fortuniana, els temes genuïnament italians de molts quadros que aleshores varen exposar-se a Barcelona. Entre els més típics i repetits, sobressortien els titulats *Idil·li*, *Mare romana* o *Camperola d'Italia ab son fill*. Comunament representaven una pagesa trans-tiberina o una pescadora napolitana, vestint amples i blanques toques i el característic davantal, treballat a ratlles horitzontals de colors. Era posada a l'aire lliure, a plena llum, en actitud de jugar amb el seu menut, a qui uns cops pessigollava amb una espiga o amb una flor. Les formes de la figura eren plenes, musculoses, *apoppazzatas*, i la factura suculenta, a *tota pasta*; els tons, exageradament brillants, crus; i el detall, miniaturat amb innocent fruició, com actualment en el *Torero*, d'en Viniegra.

Passada l'epidemia transalpina, que va deixar com una estela de casos esporàdics, els nostres ruralistes van tornant a poc a poc

al tema indígena i a la veritat local. Les dues modalitats anteriors (la descriptiva i la lluminista) subsisteixen, conviuen i es compenetren gairebé sempre: la lluminista, més enamorada dels esplendors de la costa; la descriptiva, encara que aferrada a la tradició muntanyenca, cada dia més influida per les tendències lluministes. Mentre per una banda es produeixen *Lo Mercat d'Arbucies*, d'en Baixeras, i *L'Aplec de Sant Grau* i *Un mercat d'Hostalrich*, d'en Josep Masriera, ens ve de Sitges el *Corpus Christi*, d'en Mas, aquest somriure de color, fet de flors, d'encens i llum d'estiu. Altres pintors alternen les dues maneres, com en Llimona, que apel·la a l'antic procediment per a la seva *Rondalla*, el clàssic tema, el tradicional interior de cuina dels primers temps... o bé recorre al nou per als seus *Emigrants* o *Ja no tornarà!*, escenes de romanticisme desenrotllades en plena mar i en plena fulgurància de l'atmosfera.

Entre aquestes dues direccions va fluctuant algú temps la nostra pintura, fins que comença a manifestar-se amb tota sa personalitat una generació nova, la qual ambiciona renovar no sols les formes, sinó l'esperit del gènere ruralista. Per no esmentar sinó els més significats, per un cantó es presenten en Llimona, en Baixeras, més afectes als temes olotins, com acabem de veure; de l'altre (i junt amb en Mas) en Rusiñol, en Casas, més decantats als nous temes i nous procediments; i, entre els dos grups, l'inquiet Barrau, qui de vegades tracta d'aplicar a les escenes d'Olot les fórmules intensament lluministes, com ho practica actualment en Junyent en *Un pregó en un poble de Montseny*. Quasi tots han contemplat les obres mestres del ruralisme estranger, sobretot les del francès; quasi tots han vist a Millet, a Breton, a Bastien-Lepage, a Dagnan-Bouveret... i els que no els han vist directament, els endevinen i reconstrueixen pel reflex més o

menys immediat de les imitacions i reproduccions. Uns i altres no sols vénen preocupats per les tendències accentuadament fenomenistes del moment, sinó per un concepte més delicat de la vida humana: així com pretenen redimir el món exterior dels seus aspectes més grollers, així com procuren velar i suavitzar l'excessiva cruesa de l'exactitut real, així també aspiren a lliurar a l'home del camp de ses fases més vulgars, sens arrabassar-li, per això, res del seu caràcter local. Ingenus i més subtils alhora, apel·len a tècniques simplicíssimes i sintètiques, no menys difícils que suggestives, per impressionar més fonament, amb la pròpia sobrietat exquisida de recursos; com a suprema aspiració, se decanten a comunicar a les figures llur ideal, unes voltes francament religiós, altres vagament panteista, com únicament inspirat per l'extàtica contemplació de la Naturalesa.

A l'Exposició General celebrada el 1891,

van haver de manifestar-se amb tal plenitud les tendències bucòlico-místiques, que, pel nombre i qualitat, varen arribar a constituir la característica del certamen. Entre les més significants manifestacions hi havia el *Pastor del Pireneu* d'en Baixeras: l'home senzill de la muntanya, que torna al corral, precedit de ses ovelles. Ha sentit el toc d'oració en els llunyans cloquers, i, amb el cap descobert, eleva al cel la seva pregaria en mig del silenci de l'espai, allà, damunt la serra inaccessible, quasi embolcallada en l'espessor de la boira i en les primeres ombres de la nit... Hi havia el *Repòs*, d'en Mas i Fontdevila: la noia bosquerola, flor del terror, rodejada per la broça i florescències de les vegetacions incultes. Cansada de córrer a través de la planúria, va asseure's cap al tard a la vora d'un rierol, i al moment restà com sospesa, embadalida, fascïnada, davant el mirall movent de les aigües tornassolades... Hi havia el *Cementiri de Flix*, d'en Rusiñol: una figura

en l'actitut de cansament, que responia a la solitud i fatiga d'aquell melancòlic recó de natura. Inclinat damunt les reixes del cementiri, invadides per la broça que viu de la saba de la mort, aquell home i aquell paratge suscitaven amb llur visió la tristesa invencible de les coses... Un esperit comú de somni, de misteri, comunicat per l'artista a la seva creació, agermanava aquells éssers humils, evocats al moment de major espiritualitat: l'home meditant els secrets misteriosos de la fossa; la noia impúber, extasiada per l'espectacle de la vida universal; el pastor de les muntanyes aixecant al Déu dels cels la seva oració... Aquí ja no es tractava de reproduir servilment les particularitats característiques d'una localitat, com a la primera fase del ruralisme descriptiu; ni es volia únicament provocar una sensació més o menys viva amb intenses evocacions de l'escenari universal; sinó que, a més de tots aquests objectius, s'aspirava a exterioritzar,

a suggerir, l'estat d'ànima d'aquells éssers representats, el més interessant, el més elevat, que en ells pogués cabre. De la primera tongada ruralista subsistia l'individu i la localitat, encara que menys contingents i circumstancials; de la tongada segona restava el decorat exterior, vist amb més subtileza, més exaltadament interpretat; però a aquestes conquestes venien a sumar-s'hi aleshores un major refinament en l'estudi de la natura i una concepció més ideal, més enlairada, de la vida dels homes.

Aquell primer concurs general del 91 podria amb propietat nomenar-se l'Exposició de les escenes a l'aire lliure: tant varen abundar els temes de caràcter rústec i urbà, de carrer i de professió. Al costat dels tipus camperols d'en Barrau, dels *Fangadors* i *Herbejadores* d'en Pinós, i dels *Mariners* d'en Baixeras, figuraven els episodis militars d'en Cusachs, i els espectacles de carrer d'en Casas, d'en Pellicer, d'en Ribera i d'en Feliu. Ni les

escenes del camp, ni les scenes de la ciutat, actualment exposades per nacionals i estrangers, poden fer-nos oblidar, per llur valua, les de la passada Exposició. Entre els ruralistes bàvars, només ens interessa Gielt amb la seva *Tarda d'estiu*, escena de segar a ple sol; entre els belgues, Willaert amb el seu agradós quadro *Chez les humbles*; i entre els espanyols no esmentats, en Jiménez Aranda amb sa *Pequeña Normanda*. Els altres, els estrangers sobretot, no representen res més que transcripcions més o menys antiquades de l'art francès: lo mateix Uhde (que fa alguns anys segueix la corrent del ruralisme bíblic) ab la seva *Réveuse*, produïda en 1888, que Zonaro, que Bordignon, se limiten a mostrar-nos endarrerides copies de Bastien-Lepage.

Per lo que toca a la pintura d'escenes de carrer, que entre nosaltres no ha arribat a constituir encara un gènere definit com el ruralista, tampoc compta en l'actual certa-

men amb una representació lluida. Cap quadre dels exhibits, que es refereixi a episodis de la via pública en les capitals populoques, pot parangonar-se, ni de molt, amb el *Plein air* d'en Cases o amb el *¿Qué ha sucedido?* d'en Pellicer, per no esmentar sinó els més importants de la passada Exposició. L'anècdota vulgar i insípida, amb els seus punts de sentimentalisme cursi o de gazetilla local, ha invadit del tot les escenes populars, degudes al pinzell català o al foraster. En unes és la jove *traviata*, renyada en ple carrer pel seu mal cap; en altres, la nena que s'és perduda al passeig de Colón, i no sab trobar a casa seva; en les de més enllà, el lladregot que *no pudo ser habido*, a pesar dels crits del veïnat... El valor pictòric de semblants obres va aparellat amb la invenció: ni les tècniques modernistes d'en Díaz i d'en Coll (tècniques que xisclen horrorosament al veure's aplicades a uns temes d'un realisme tan prosaic), ni la manera antiquada i el color de regales-

sia que gasta en Fillol, realcen gota la trivialitat de semblants concepcions.

S'ha de fer una excepció, una honrosíssima excepció, a favor de les escenes d'en Darío de Regoyos, un xic insegures en la línia, però deliciosament suggestives com a notes de color. El revolucionari artista s'ha mostrat sempre tan inèdit en la paleta i en la factura com variat i personalíssim en l'elecció de les seves visions. Amb un procediment a cops d'espàtula, que arriba a lo brutal, obté resultats d'una delicadesa incomparable; les games de les seves coloracions responen constantment a l'esperit del tema, del moment, de la localitat. El color sinistre de *Noche de difuntos* i d'altres tràgiques impressions que li hem vistes, avui s'esmortueix amb una suau tristesa per a traduir l'aspecte íntim dels paisatges urbans, com ahir s'exaltava amb violència davant la llum esplendorosa del *Cementerio árabe*. ¡Com hi ha penetrat, en Regoyos, en l'ànima protei-

forme d'aquells barris, ja tristos, ja bulliciosos, deserts o concorreguts, actius o assossegats, que, en infinitat de fases variadíssimes, constitueixen un poble, una vila, una ciutat! Les d'ara són notes silencioses i apagades que un pintor cosmopolita ha anat anotant en els seus pelegrinatges pel món, ara entre les boires melancòliques del Nord, ara en desconegut recó d'un país meridional, sorprès en un moment de solitud i intimitat.

Aquí l'animada via de Cheapside, al mateix cor de la City, amb les seves botigues i establiments bulliciosos, i les finestres i balcons de l'impenetrable *home* anglès hermeticament tancats: amb pas ràpid, desfila per les aceres l'abigarrada multitud, veient-se reflectir les seves siluetes en el fangueig del carrer, on el *cab*, el *hackney-coach*, l'òmnibus, i mils diferents vehicles, formiguegen, voltats de boira, en aquella tarda de Londres, emplujada i térbola. Allà les desiguals masses d'un llogaret italià, coronades per les cúpules

i campanils de l'església parroquial: en aquella hora del matí, en què la gent torna del temple, el sol somriu en el cel blau, entelat només per un blanc celatge, mentre el vent sud-est enarbola les faldilles i els mantos de les bones feligreses que baixen a bandades pel polsòs carreró. Més enllà la immensa mole de la catedral de Brussel·les, rodejada com d'una auriola de majestat, més que severa, afectuosa; més que imponent, familiar. Les beguines i clergues acuden *al mes de Maria* amb pas quiet, sigilós, com ablanit per la unció... I aquelles llunyaries grises, alterades a claps per reflexos d'or, i aquelles devotes tapades, i aquells joves sacerdots, i aquells nens que juguen al cancell, i aquella superba decoració ogival... tot suscita en l'ànim l'espectacle dels temps mitjans, conservat com per miracle fins als nostres dies en un apartat i somnolent barri de la riolera i avespada Brussel·les dels nostres dies.



V

ELS PINTORS DE LA VIDA HUMANA

(Figures i escenes d'interior)

Circunscrivint-nos més particularment a la pintura de *figures soles* i a la de *retrats*, i fins a aquest gènere mixte que alhora sembla participar de les dues modalitats, haurà de sorprendre'ns en aquesta Exposició, com en totes les d'aquest temps, la gran diversitat de maneres i tendències que es manifesta en la repre-

sentació de l'ésser humà, tant per lo que toca al concepte com per lo que atany al procediment. Fèu desfil·lar, un moment, davant la vostra imaginació, les quasi hieràtiques dones de Baury Sorel i la palpitant princesa, de Lenbach, els detallats personatges de Marr i el simplicista músic d'en Casas o les biogràfiques representacions d'en Graner, el bust sobre fons negre d'en Clapès i el retrat sobre fons de mar i cel d'en Galofre Oller, la figura lluminista i decorativa de l'Hernández i les aparicions sensacionals d'en Zuloaga... i tot seguit tindreu idea de la caleidoscòpica varietat de corrents que, en quant a imaginació de tipus humans, revesteix la pintura dels nostres dies.

Fóra curiós analitzar, a propòsit d'aquesta dissimilitut de formes pictòriques que en el retrat s'observa, com un gènere tan tradicional ha anat canviant al compàs de les diverses modes que han dominat en les esferes de l'art en general. Durant els cicles

clàssics o de clàssica imitació, molts cops no es concebeix altra figura que l'apoteòsica i abstracta, de valua per ses depurades formes, però isolada, proscria, o per lo menys desinteressada de l'univers exterior: en els primers temps cristians, aquelles interpretacions del paganisme, excelsament belles, però impassibles i fredes, vénen a ésser reemplaçades per unes imatges rublertes d'expressió i sentiment, i alhora més influïdes pel medi i les contingències exteriors; després, en els períodes naturalistes, la figura humana arriba molts cops a fondre's amb l'espectacle exterior, semblant una mera accidentalitat del *gran tot*, vivint com presonera, com afoçada, entre els braços de la natura acaparadora; i en aquests últims temps, en aquests temps de Whistler, de Carrière i d'Aman-Jean, la representació de l'home es fa melangiosament introspectiva, presentant-se, entre esfumada i tenebrosa, en el fons dels quadros, com una aparició indefinida.

És natural que del maridatge de tan diferents conceptes plàstics se n'hagi originada la multiplicitat de maneres que en el retrat observem. Entre aquestes manifestacions se decanten les unes a la depuració formal, altres a l'exteriorització psíquica o fisiològica del personatge; aquestes a la fusió del medi amb la figura; aquelles a subjectivismes d'espectral idealitat, encara que moltes s'ofereixin complicades de tan diverses i heterogenies direccions. Però, ben mirada la cosa, potser fóra factible reduir a dos conceptes cabdals els fonaments estètics de la representació del tipus humà, tan múltiples i desconcertants a primera vista: l'un, el concepte abstracte i absolut, propi de les escoles clàssiques i del renaixement italià; l'altre, el concepte concret i relatiu, dominant en les escoles septentrionals de les darreres centúries.

De les dues grans esferes en que es divideix lo creat (l'home i la natura), els antics

varen fer cas omís de la segona, deixant que l'home, el *rei de la creació*, agavellés per si sol la representació apoteòsica de la vida universal. Tal vegada el fet d'ésser més antiga l'esculptura, inhàbil per a reproduir medis, païsatges o interiors, explicaria la causa de l'omissió d'aquests en la pintura, que, tant l'antiga com la del renaixement italià, obeeix, en bona part, a les iniciacions de l'art escultòric. Sia per aquest motiu, sia per l'enlairat concepte en què es tenia la personalitat humana (la qual, mercès al seus fets i heroicitats, s'elevava molt sovint a la categoria de *semideu*), lo cert és que els antics varen reproduir constantment l'home com abstracció metafísica, absoluta en la seva individualitat, independent de lo circumdant, sense cap relació amb la natura embolcalladora, que potser l'artista considerava indigna del seu pinzell. Representem-nos l'agrupament interior d'una habitació pompeiana: sobre un fons d'uniforme coloració, apareix

la imatge de Diana, d'Apol·lus o de Pan, retallada en el convencional decorat del mur, sense que ni un troç del cel ni un fragment de muntanya, de selva o de jardí, vinga a animar la solitud d'aquelles figures, isolades en la purpuria extensió del parament.

Fòra d'algun pintor primitiu, ja sia el Perugino, Massaccio o Botticelli, que, gracies a la seva ingenuïtat, devegades intenta el trasllat directe dels aspectes naturals, en tesi general pot afirmar-se que els italians, especialment els dels segles XVI i XVII, varen seguir les petjades de la tradició greco-llatina en la traducció artística de l'ésser humà. No és necessari acudir a exemples extrems d'anulació de *medi*, estilats en aquella época, per corroborar la nostra afirmació. No és precis recordar a Caravaggio, quan pintava de negre les parets del seu taller, i, valent-se d'un forat obert al sostre, sols feia confluïr sobre el model el raig de llum, a fi d'aïllar-lo

amb gran cura de tot contacte amb les realitats del voltant.

N'hi ha prou, per al cas, amb què la memòria evoqui els tresors pictòrics del renaixement italià, per veure en cada exemplar d'aquella serie meravellosa la més alta glorificació de la personalitat humana, i el més pregón despreci per l'espectacle exterior. Naturalment que, si Rafael ha de pintar *Adam i Eva*, no pot prescindir d'un fons que figuri el paradís; així com no podria pintar la *Bella jardinera* sense una decoració de jardí. No pot pas el Tiziano prescindir de les roques al representar a *Prometeu*, ni el Tintoretto pot suprimir les fonts del Jordà per al *Baptisme del Senyor*, ni el Veronès les indispensables vores del Nil per a pintar a *Moisès salvat de les aigües*.

Però totes aquestes representacions d'aspectes naturals són obligades, fatalment imposades pel tema, i quasi sempre l'artista les tracta amb un olímpic menyspreu, i àdhuc

amb visible incompetència, concentrant tot l'esforç del seu art en la brillant traducció del personatge humà, mitològic o diví. No hi ha res més viu, ni més palpitant, ni de més valua per a la seva tècnica, que una Venus o una Danae del Tiziano: amb tot i això, el fons de parc, l'arbreda, el camí alfombrat d'herba, en fi, tot lo que es veu més enllà del contorn de la figura, és pura convenció i falsetat. Per això, aquelles sobiranes nueses femenines, lo mateix podrien instal·lar-se sobre un fons que sobre un altre, ja que varen ésser produïdes sense cap mira de relació amb l'aire, l'espai, l'ambient i la llum. Panegiristes *a priori* de les formes humanes, els grans mestres del renaixement italià no varen fer cas de la poesia de la natura, ni varen sorprendre les relacions misterioses que hi ha entre la figura de l'home i els medis naturals.

Així s'explica el perquè en aquells gèneres de pintura en què, com en el retrat, no

es veia obligat l'artista a representar un medi determinat pel tema, l'anul·les del tot. Sobre un fons llis, convencional i fosc quasi sempre, hi traça Rafael les efígies del cardenal Bibiena i d'Andreu Navageno; Tiziano la de Felip II i la de la marquesa de Mantua; Tintoretto, les dels seus senadors venecians i generals espanyols, i el Veronès, les d'aquelles dames que tant abunden al Museu del Prado.

Un altre concepte ben distint, en materia de retrats, varen tenir els pintors del Nord. Així com la característica de l'art italià, descendent en línia recta del classicisme, va ésser l'abstracció a favor de la figura humana, la característica de les escoles germàniques, o, més propiament, de les escoles dels Països-Baixos, va ésser la integritat de la vida universal. Flamencs i holandesos, constantment varen considerar l'home en contacte i unió amb la naturalesa; i, lluny de posar una barrera metafísica entre els homes

i la visió de l'espai en què vivien, varen abraçar en un conjunt total l'existència dels éssers i l'existència de les coses. Partint d'aquest principi d'integritat, comunament varen reproduir al magnat o cavaller contemporani, instal·lat al seu saló o passejant pel seus jardins; al ciutadà, en la seva vida o pels carrers; al llaurador, a la cabana, en el bosc o bé en el camp. Miquel Angel, veritable personificació del geni llatí, en els seus temps se mofava d'aquest concepte complex de la vida, que havia d'ésser un dels fonaments de la pintura moderna. «A Flandes — deia — pinten amb preferència *això que nomenen païsatges*, amb moltes figures ençà i enllà... Allí, ni hi ha raciocini, ni art, ni simetria, ni cap grandesa, ni el més petit mirament en l'elecció; perquè volen pintar tantes coses alhora...»

Sí: aquest afany descriptiu i narratiu, provocat per l'espectacle total, directe i sens *parti pris* del món visible, va ésser la domi-

nant d'aquells artistes que, a més d'interprets de la figura humana, eren grans païssistes i pintors d'interior. L'anotació de les íntimes conexions, que relacionen misteriosament a l'home amb el seu medi natural, constitueix la més alta gloria de les escoles del Nord. D'aquí que el retrat assolís el més alt grau de perfecció i intensitat en mans d'uns artistes que varen completar el concepte psíquic i fisiològic del personatge amb descripcions d'exterior circumstancies: lloc adequat, accessoris professionals, habitació particular... que vénen a ésser projeccions característiques de la personalitat representada.

Quentin Matsys reproduceix els canvistes i banquers d'Anvers asseguts davant del bufet de llur despatx, entre borrarors i llibres de comptes, contrastant el pes de llurs florins en una balança de precisió; Franz Hals retrata les dames i gentilhomes de la seva època mentre passegen, fent bracet,

per les alberedes del jardí o sota els porxos de llurs palaus; Van Dyck pinta en ple païsatge a Carles I d'Anglaterra rodejat dels seus cavalleriços i dels seus poltres predilectes, i a l'almirall Nicolau davant d'un escenari de mars esplèndids, solcats arreu pels navilis de la imperial armada; Holbein fixa els trets fisonòmics de l'arquebisbe de Cantorbery davant dels seus llibres de resar, la seva mitra i altres objectes litúrgics; Tomàs Moro esboça l'*Enano de Carlos V* entre el goç de l'emperador i els trastes propis del joglar.

I ¿quin dubte té que aquests antecedents biogràfics, que aquestes anotacions pintoresques d'un interior, d'un paratge, d'una localitat, ampliant i determinant alhora la significació de la figura, ajuden, en gran part, a fer [d'un retrat una obra d'art, empeny costós, tasca la més difícil, segons Gautier, que un pintor pot imposar-se?

No hi ha més que recordar a Rembrandt

amb els seus retrats de *burgmestres* i de *síndics* gremials actuant en llurs llotges i despatxos; o a Velázquez amb els seus retrats de l'infant Baltasar Carles, del gnom *El Primo*, o de la reina Margarida d'Àustria, tots en plena campinya; i, per no esmentar-ne cent d'altres, aquelles superbes *Meninas*, instal·lades en aquell màgic interior, on, al dir de Lefort, se conté tot el programa dels moderns impressionistes... Més que retrats, propiament dits, ¿no resulten aquelles meravelloses figures, per l'evocació del medi en què varen viure i varen desenrotllar-se, com personificacions de tota una centúria, de tot un estat de civilització?

Aquesta manera de compendre el retrat és ben moderna entre nosaltres. La confecció d'aquest gènere pictòric, encomanada generalment als pintors d'història o de gènere pseudo-mondà, havia seguit la ruta tradicional. Els nostres pintors de l'actual generació, seguint l'exemple de Regnault, que va

retratar a en Prim entre l'estrèpit de les batalles, o el de Besnard i Carrière, que reprodueixen en nocturns interiors les efigies de llurs personatges, uns cops ens han mostrat el retrat a *plein air*, no gaire ben representat en aquesta Exposició per la *senyoreta* d'en Galoïre Oller, o bé ens han ofert, altres vegades, el retrat biogràfic, que compta al Palau de Belles Arts amb variades manifestacions.

En Graner, en Casas i alguns altres miren d'afegir a la semblança física i psíquica del personatge quelcom del caràcter íntim del retratat, anotant l'índole del seu treball, artístic, científic o literari. Altres segueixen els sistemes habituals en el gènere, si bé aplicant cadascú a la seva obra els caràcters de la propia personalitat, de vegades complicada per les tendències més diverses. Així, per exemple, el vigorós retrat d'en Clapés, que si per la seva disposició sobre fons negre, imitant a Caravaggio, afecta el procediment

tradicional, per lo intens i vigorós d'aquell semblant, revelador de tot un temperament, sintetitzat en grosses taques, se decanta per complet a la pintura dels nostres dies. En canvi, la *Lola* de l'Hernández, encara que per l'actitut de la figura i la seva tendència a la depuració formal recorda vagament certs models de l'art italià, pel seu lluminisme decoratiu entra en les corrents de l'art francès, evocant a la memoria, amb el seu conjunt, certes creacions de Chaplin.

Mes no es crega, per això, que la biografia plàstica, que és la corrent per nosaltres preferida, salvi sempre al personatge representat de les seves insuficiències d'expressió i de caràcter. No: els accessoris de professió, el medi habitual, en què s'ostenti i campegi la figura, han de considerar-se com el complement del personatge, mai com l'element principal. D'aquí que entre el bust, sobre negre, de l'Aleix Clapés, i la senyora, sobre fons de mar, d'en Galofre, o el *Doctor*,

d'en Bertràn, preferim mil vegades el primer, per més que, pel gust nostre, hauríem volgut veure aquell valent tipus rural tal com ens el figurem, això és, instal·lat en un escenari pertinent que vingués a ésser com un comentari gràfic dels seus hàbits, dels seus costums, de la seva existència.

D'aquí, també, que ens sembli infinidament superior el retrat de Lenbach, concebut a la manera tradicional, a la *senyora* i a l'*artista* de Marr, a pesar dels seus plasticismes biogràfics. Els retrats de Karl Marr, pesats, glacials i, més que íntims, casolans, revelen l'honradesa de la línia i de l'ajustament, però no ensenyen res imprevist, ni apenes donen idea de la idiosincrasia del retratat. És ben distint de lo que passa amb la infanta Pau, de Lenbach. Aquí l'actitut és natural i viventa, l'aire resolt i distingit, i el rostre ple d'encant i expressió; les línies realistes de la cara són senyals expressius, no sols d'un temperament individual, sinó

ETAPES ESTÈTIQUES

del caràcter d'una raça ; i, de més a més, el misteri d'un color inèdit i vaporós espiritualitza el personatge amb subtils i delicades harmonies.



EXPOSICIÓ GENERAL DE
BELLES ARTS DE 1896



I

MIRADA RETROSPECTIVA



uan, en 1888, va venir a Barcelona M. Jules Breton, el famós pintor dels camperols francesos, va dir una cosa encertadíssima sobre el valor i la significació estètica de la pintura catalana. Sintetitzant en certa manera l'opinió dels artistes estrangers vinguts a aquesta ciutat per visitar l'Exposició Universal,

aquell judici del cèlebre pintor francès senyala amb admirable precisió el nivell que assolía la nostra pintura, vuit anys enrera, en aquells dies de realisme literal i tal com pinta.

Parat davant les teles dels nostres pintors rurals, Breton posava als núvols el talent d'observació, l'execució sobria, la sinceritat verista que revelaven quasi totes les obres de l'art català. Però el pintor francès no es donava per satisfet amb totes aquelles condicions d'observació i de veritat: el pintor francès demanava *quelcom* més, trobava a manca el *no sé què* que avalora i enlaira l'obra d'art. En aquelles visions de naturalesa, en aquelles escenes de la vida camperola, bon xic vulgars i pesades, s'hi descobría la investigació, però hi mancava la poesia; hi havia sinceritat, però sens encant; hi havia sentiment, però sens perfum.

Per estudiar amb profit la valua que tinga l'Exposició de Belles Arts que ara

s'inaugura, ens valem del judici tan just com autoritzat del cèlebre pintor, com d'un punt d'arrencada per a determinar l'evolució que ha sofert la nostra pintura en aquests últims temps. És fer com el vianant que, abans d'arribar al terme del seu viatge, s'aparta una mica del camí i, donant una mirada enrera, abarca d'un cop el trajecte recorregut. Així serà més fàcil venir en coneixement de la transformació per què ha passat el nostre ideal pictòric, i ens donarem perfecte compte de com s'ha arribat a les manifestacions menys vulgars d'avui, des d'aquelles pintures ultra-realistes i de caràcter casolà que amb tanta perspicàcia va fixar Breton.

El moviment va ésser decisiu. La constant comunicació artística en què, d'uns quants anys ençà, ens han tingut amb França meritíssims pintors catalans; els exemples d'art novíssim exhibits en la secció estrangera de l'Exposició Universal; les més freqüents visites dels nostres artistes als Salons de París,

i la difusió cada dia més considerable de les revistes d'art estrangeres, eficaces, sobretot, per llurs il·lustracions gràfiques; poden considerar-se com les causes que principalment han contribuït a la propagació d'un gust més afinat, d'un sentit artístic més complex, més universal. Els símptomes de semblant canvi, ja varen fer-se poc o molt visibles en la primera Exposició General de Belles Arts, celebrada en 1891, tres anys després d'haver manifestat Jules Breton el seu judici sobre l'especial fisonomia del nostre art.

Els temes, els motius dels quadros, seguïen essent els mateixos: visions de la nostra muntanya o de la nostra costa, escenaris dels camps o bé dels mars, escenes de treball rústec, quadros de costums dels nostres mariners i muntanyencs; en una paraula, la vida, a l'aire lliure, dels homes de la natura. Però, amb tot i subsistir els temes rústecs, havia variat bon troç llur concepció artística. D'objectiva i analítica que era en

no llunyans dies, la pintura catalana s'anava convertint en més subjectiva i més sintètica. El detall pesat, la descripció enutjosa, poc o molt se transformava en un resum més intel·lectiu, més espiritual. El *no sé què* que Breton trobava a faltar, començava a revelar-se en les visions del món exterior i en les escenes de l'existència rural.

Els espais se decoraven amb esplendors de llum o es velaven subtilment amb grisenc misteri de boirines. Més que de la immediata investigació dels éssers i de les coses, se preocupava el pintor de cercar un concepte més delicat i més poètic de la vida humana. Semblava que l'artista volgués redimir la pintura del món exterior dels seus punts de vista més grollers, procurant suavitzar en lo possible l'excessiva cruesa de l'exactitut material. Tots s'empenyaven en lliurar dels seus aspectes més vulgars a l'home camperol, com si el pintor volgués comunicar als rústecs personatges el seu propi ideal, francament

religiós uns cops, altres vagarós i indefinit, com inspirat únicament per l'extàtica contemplació de la natura. Un esforç comú d'idealitat, de somni i de misteri agermanava als humils personatges d'aquelles escenes, evocades en el moment de llur major espiritualitat: pastors que, en la solitud de la muntanya, aixecaven al cel l'ànima i els ulls al toc de l'oració crepuscular... nenes bosquerols, extàtiques, embadalides davant les aigües d'un rierol, com deixant-se hipnotitzar per la contemplació de la corrent... homes decantats davant les reixes d'un cementiri, aturats pel misteri de la mort...

Tal va ésser el caràcter d'aquella Exposició. A falta d'un judici autoritzat com el del pintor francès, vàrem tenir, en 1891, el de crítics i artistes vinguts del centre d'Espanya, els quals, sorpresos per aquell art, íntim, silenciós i melancòlic, tan oposat al que estilaven ells, varen comentar, estranyats, semblant tendència artística, varen

ponderar amb hipèrboles les conseqüències de tal orientació, arribant fins a pronosticar la total ruïna de la pintura catalana si seguia aquell camí de *misticismo bucólico*.

En l'Exposició de 1894, de record ben fresc, aquestes corrents s'accentuaven més encara. Els temes rústecs començaven a disminuir per deixar lloc als urbans. Al costat de certes composicions de caràcter decoratiu, animades quasi totes per palpitations de misticisme, hi figuraven escenes que, encara que derivades de la vida real, delataven l'esperit de l'artista, cada volta més ansiós de magnificar les seves escenes amb rares harmonies de colors, amb contrastes d'ombra i de llum, amb simulacres d'aparició fantàstica. Aprop d'un esteticisme silenciós, amic de la penombra i del misteri, s'hi veia una manera de paisatge del suburbi, amant de l'exasperació lumínica i de les exaltacions del color.

En l'Exposició d'ara, totes aquestes ini-

ciacions resten determinades amb més precisió. Les manifestacions de pintura mural decorativa convergeixen totes cap a un simbolisme poètic; les escenes de la realitat se decanten a revestir un aspecte més suggestiu, més somniador.





II

PINTURA CATALANA. — PEL CAMÍ DE L'IDEAL. REPRESENTACIONS SIMBÒLIQUES



i haguéssim de resumir en una síntesi el nostre judici sobre el significat estètic de l'Exposició actual, la més important que s'ha celebrat fins ara a Barcelona per lo que toca a pintura catalana, diríem que representa un nou avenç, un altre pas, en el camí emprès de la

idealització. Aquesta aspiració a la poesia i al misteri que fecunditza bona part de les arts i de les lletres d'aquests temps, afanyosos de somni i d'endevinació, és ben visible en unes manifestacions, en altres se transparenta més indefinida; però influeix més o menys en totes, ja que arriba a invadir a les que, per llur especial caràcter, sembla que haurien d'estar més a redós de la invasió.

Ens ha semblat veure que cada artista, dins dels seus temes preferits, dins dels seus assumptes predilectes, procurava infondre a l'obra un major accent de la propia personalitat, un halè més càlid de la propia imaginació. A cada pas s'observa l'esforç del pintor per deixar transparentar la seva ànima i el seu pensament a través de les imatges i representacions de la vida, àdhuc en els casos en què aquelles semblen més humils i més corrents. Perquè s'ha d'advertir que aquesta ostentació d'intel·lectualitzar i fantasiejar les realitats externes, més que en l'elecció dels

temes, s'endevina en la manera subjectiva d'exterioritzar-los. L'ordre dels temes, la categoria dels assumptes, poca cosa importa: lo mateix té un frondós païsatge d'Olot que un trist suburbi industrial; lo mateix té la representació simbòlica d'una idea poètica que un episodi de l'existència vulgar... La qüestió està en la inspiració creadora que vivifica, que espiritualitza la matèria amb transparencies de fantasia, amb clar-obscur de suggestió.

Una de les mostres més eloqüents d'aquesta evolució que senyalem en la pintura catalana és el considerable nombre d'al·legories i representacions simbòliques que actualment figuren al Palau de Belles Arts. Un gènere quasi fins ara desconegut en els ceràmens de casa fa sobtadament la seva aparició, veient-se conreuat tant pels que militen en les avançades de la renovació pictòrica com pels qui segueixen més de prop les petjades de la tradició. Francament decoratives

les unes, literaries i transcendents les altres, en totes aquestes manifestacions se descobreix l'imperiós desig de subordinar els signes a les idees.

Les obres d'aquesta classe més importants per llur ornamentalitat, per llur pensament i per llur tècnica curiosíssima, són sens dubte els dos plafons d'en Rusiñol representant *La Poesia* i *La Pintura*. Inspirats l'un i l'altre en l'art primitiu dels italians, serveixen el sentiment ingenu de la pintura d'aquell temps, fluctuant entre l'art cristià mig-eval i el plasticisme del renaixement, avalorats, d'una banda, per un perfum de dolça intimitat, i, de l'altra, per les exquisides harmonies de la decoració. Aquí, la diserta dama florentina, estenent el vol de l'ànima cap a les altures de la inspiració, en el recolliment d'aquell jardí de poeta, callat, lluminós i amb vistes a lo infinit... Allí, el pintor visionari que, dintre d'un camp de lliris, s'esforça en fixar a la tela el somniat

seguici de santes, de verges i princeses, en llur marxa triomfal al Paradís.

En Tamburini personifica les *Harmonies del bosc* en una damisela que, recolzada en el tronc de centenaria alzina, pessigolleja suau-ment amb l'arc les cordes d'un violí. Amb aquesta imatge vol suscitar l'artista la sensa-ció d'aquests mil sons, d'aquestes mil remors apenes perceptibles, que constitueixen el si-lenci misteriós de les boscuries. En Brull al·legoritza el mes de *Maig* amb l'ajuda d'unes vaporoses adolescències, meitat dònies, mei-tat nimfes, que van tirant a les aigües gra-pats de flors, com ofrena primaveral tribu-tada a la mar amb les primícies de la terra. En un paisatge somnolent i trist posa el mateix autor la seva melancòlica i volup-tuosa *Calipso*, representació mitològica dels desconsols i enyorances de l'amor perdut. En Triadó procura fer-nos assistir al luctuós desenllaç de les destinacions humanes, amb la pàl·lida imatge de la *Mort*, la vella immor-

tal que, coronada de perpetuïnes, acompanya al vell decrepit, que prompte haurà d'enfonsar-se en el clot sense fons del no-res. *La Música*, d'en Gual, recorre, amb la seva arpa de llum, una comarca de somni, deixant un rastre de flors lluminoses al seu pas ondulant de nimfa extasiada.

Semblants decoracions simbólico-decoratives, en les quals el concepte de més o menys transcendència s'al·lia constantment amb les tendències ornamentals i amb els subtils arabescs del món exterior, amb els decorats idealitzats dels cels, dels boscs i les aigües, han vingut a substituir, en aquesta Exposició, els vells *quadros d'història*, gènere poc conreuat sempre a Catalunya, però que, no obstant, tenia algun partidari, com en Brull i en Tamburini, que el deixen ara per altres manifestacions representatives i líriques més en consonància amb l'esperit dels nostres temps.

Com que per ara ens limitem a indicar la

corrent general que impulsa al nostre art, en la ressenya d'aquestes obres, com en la de totes les altres, únicament ens atindrem a l'ideal que l'artista ha volgut perseguir, deixant per a successius capítols la tasca de veure la menor o major fortuna amb què ha exterioritzat el seu pensament o traduïda la seva sensació.





III

REPRESENTACIONS DE LA VIDA REAL.

EL QUADRO D'EN MAS I FONTDEVILA



o és únicament en les esmentades composicions francament idealistes on sentim bategar l'anhel d'un art més elevat i comprensiu, sinó també en les concretes representacions de la vida humana. Entre tan diferents i fins oposats caràcters com els que

componen el nucli dels nostres pintors més significats, s'hi observa com un conveni tàcit i comú per a anar reaccionant contra l'exactitud de la copia servil, contra l'anotació indiferenta i anònima de la realitat exterior. Sembla que ja vagi acabant-se el voluntari exilament de la imaginació, i que assistim a l'agonia d'un sistema que, extremat fins a l'últim punt, porta a la immolació de la idea, a l'anulació de lo més excels que conté la personalitat humana.

Fins en les escenes corrents i trivials, s'hi endevina la pruija de despertar un pensament, d'insinuar una intenció, o de provocar la sensació rara o fantasiosa, com si el pintor, més amatent a suggerir que a imitar, volgués pel seu compte dir quelcom de lo que ha pensat, de lo que ha sentit o somniat, a l'arrencar del món la imatge que ens ofereix. Afegeixi's a això un gust menys cridaner, una harmonia més completa, i es tindrà idea d'aquesta orientació, que registrem amb

pler, cap a un art de més complexitat i de major afinament, en el qual les imatges de la vida, fluctuant entre la naturalesa i la ficció, tant tinguen de somni com de veritat.

El *Venite adoremus*, d'Arcadi Mas i Fontdevila, indiscutiblement el quadro cabdal de l'Exposició, és una pintura que senyalem a l'admiració general. Obra d'emoció i d'ornamentalitat, compendia els medis i les facultats del mestre, arribat a la plenitud del seu saber i de la seva inspiració, i resum, a més, en formosa síntesi, les principals etapes de l'art català en els darrers vint i cinc anys. En aquella escena de cristiana unció, ressuscitada, per sortilegis de l'art, amb totes les palpitations del fervor religiós, amb tot el pintoresc encant del culte públic, amb tots els prestigis del lloc sagrat, s'hi llegeixen punt per punt les principals tongades per què ha passat la carrera artística del pintor eminent: la savia i elegant correcció de formes ens descobreix al jove pensionat de Bar-

celona, dibuixant i pintor de nus magnífics; les enciseres coloracions, que papallonegen pels murs, pels ornaments i personatges, ens revelen la brillant i subtil paleta de les escoles venecianes, que l'artista ha sabut assimilar-se d'una manera personal; els roigs velluts i les daurades franges, els forjats canelobres i les barroques motlures, evocuen el record de les decoracions i arabescs fortunyans, en la florida dels quals va néixer en Mas per a la vida de la pintura; l'atmosfera, en fi, que es condensa en la cavitat del santuari com perfum de misteri i d'oració, i les fulgurancies del sagrari i les lluminaries de la nau que pugnen per entrar a la capella, lluitant amb la penombra que l'embolcalla, delaten al lluminista versat, a l'expert anotador de radiants fenòmens, al cantor enamorat de la llum.

Si no amb aquesta complexitat, tan ben fosa, d'elements; si no amb aquest poder de suggestió; si no amb aquesta força evocatriu

amb què l'insigne artista ha creat el seu quadro de vida religiosa... hi ha un bon contingent d'obres, entre les catalanes, que reflecteixen l'afany de fer lluir als ulls de l'espectador un raig de poesia, o una guspira de misteri, o una vesllum del *més enllà*...

En Llimona, en el seu *Tornant del troç*, pinta una família de camperols quan, al capvespre, torna a la llar amb el rosari als dits i la pregaria a la boca, amb el fi emocional i pintoresc de mostrar-nos la gent del terròs en el moment de major espiritualitat, en el moment de llur comunicació amb lo etern i lo infinit. Però en aquests temes de la vida ruralista, cada dia més escassos en les nostres Exposicions de pintura, l'artista recorre més comunament a les gales de la natura exterior, per enlairar l'espectacle de la vida, dels costums i del treball humà.

Així, en Baixeras, amb el propòsit de poetitzar l'escena idíl·lica de *Primavera*, apel·la a la profunditat misteriosa dels horitzons i a

la diafanitat dels cels lluminosos; en Barrau, que altre cop ha tornat a l'olotisme militant, s'acontenta, per donar un escenari als llauradors de la seva *Terra*, amb les línies sinuoses de les llunyanes serres i els celatges vaporosos de l'atmosfera.

Però, en aquests espectacles de l'existència rural (que per dur aparellada una decoració grandiosa de natura sembla que haurien de resultar idealitzats en major grau), no és pas, ni de molt, on més se veu l'ansia d'animar amb vibracions de l'esperit l'obra morta de la realitat immediata. Precisament són els pintors de la ciutat, de les escenes de carrer i dels interiors urbans, els que es presenten més preocupats per promoure impressions ben fondes, ben íntimes, ben suggestives, de la vida humana. Al compàs dels respectius temperaments, i de la major o menor intel·lectualitat, cada pintor tradueix a sa manera la subjectivitat de la visió: els uns subratllant les agre-dolces

intencions d'una ironia subtil, accentuant els altres el silenciós misteri de les intimitats; aquests deixant endevinar les paradoxes i els contrastos que han observat en el va-i-ve de la vida, aquells poblant d'al·lucinadores fantasmagories el teatre de llurs poemes.

Amb pregonia crueltat de dibuixant satíric, vessa en Casas un doll de finíssimes ironies en aquell *Ball de tarda*, representació carregada de segones intencions, ja que, a pesar de la dansa estiuenca, dels vestits vaporosos i dels pamets jovenívols, l'espectacle resulta ensopidor, mansoi d'esperit... trist, en una paraula: perquè el pintor, observador implacable de la vida humil, primer que en altra cosa, s'ha empenyat en ridiculitzar l'escena, fent ressaltar amb sagnanta complaença la cursileria dels personatges representats.

En Graner, en canvi, fia als brutals contrastos de llum i de color els efectes de *La Brisca*, lúgubre escena de jugadors, violentament aclarida per insòlita llum roja. En el

nocturn idil·li *Per l'ombra*, forjat en la foscor intermitenta dels passeigs públics, el mateix autor acumula els més diferents aspectes de la nocturnitat urbana: masses d'arbreda estranyament enllumenada, línies de llums pampalluguejantes, il·lusions de perspectiva, enigmes d'ombres, clarors de lluna... per compondre el fantasmagòric decorat d'aquella escena dels amors furtius, que entre fulgurancies i penombres apareix davant dels ulls com una visió d'hipnotitzat.

En Mestres, en el seu *Interior d'iglesia* enllumenada, en Planells en la seva vaporosa escena d'interior, en Feliu en sa espiritual *Ninette*, en Clapés en ses espectrals figures, en Ricard Urgell en son *Enterro*, en Pichot i Ferrater en els seus ombrívols interiors, en Cusí en la seva nena del *Taller*; tots posen en la interpretació del natural quelcom de vagarós o exquisit, quelcom de remot o de quimèric, que doni a l'obra alguna sentor de fantasia, de misteri o d'estranyesa.



IV

PAÏSATGES. — NOCTÀMBULS I LLUMINISTES



s natural que el païsatge, representant, com en certa manera representa, la poesia lírica dins de la pintura, no romanguí a rerassaga en el camí subjectivista que prossegueixen fins els gèneres més prosaics. Així veiem que, mentre els uns investiguen noves modalitats pictòriques per traduir la sensació

que els produeix l'espectacle, sempre nou i sempre el mateix, de la naturalesa, altres refàn amb més inspirat accent llurs maneres i llurs temes de païsatge ja coneguts.

Tant l'Urgell amb el seu rutilant capvespre d'ensagnantades atmòsferes, com en Meifren amb son grandios i pregón panorama de costes i rocam, han sabut infondre un poderós halè poemàtic a les visions de la natura. Lo mateix passa amb el superb païsatge titulat *Després de la tempesta*, d'en Galwey, i la salvatge i espectral *Riera de la Barata*, d'en Vancells. Sembla que per damunt d'aquelles aspres cingleres i d'aquelles fondes clotarades se remogui l'esperit de les catàstrofes geològiques i dels drames atmosfèrics; sembla que per la soletat de les muntanyes alteroses i violentes hagi passat o hi vagi a passar quelcom de tragedia còsmica.

En la *Notre Dame*, d'en Rusiñol, amb el tèrbol Sena al dessota, les tenebroses cons-

truccions de la Cité adalt dels molls, i les treballades agulles de la basílica enfonsant-se en els cels rosats i verds del crepuscle, la poesia del païsatge urbà revesteix un to més luctuós, més elegíac.

I aquí és del cas anotar lo diferents, i fins antitètics, que són les maneres i conceptes que es disputen alhora el predomini en la pintura dels aspectes naturals. Mentre els uns, com l'Amigó en la seva *Vesprada*, sens dubte recordant a Macaulay, recorren a la tèrbola paleta de les coloracions apagades per expressar el callat misteri de la nit... altres confien a l'exasperació lumínica de l'astre solar el sortilegi de llurs visions. En una sala de l'Exposició hi trobareu la trista penombra crepuscular, amb escenes pastades en melancòlic color, amb païsatges en què la lluna pàl·lida s'amaga darrera les atapeïdes masses de mig verda, mig negra, vegetació... I en una altra sala, precisament en la del costat, s'hi veuen les escenes i païsat-

ges abrusats pel sol... tota una pluja torrencial de materia radiant que inunda de càdmica xardor els espais, els terrenys i les figures. En els uns i en els altres, en els lluministes i en els tenebrosos, s'observa, no obstant, un propòsit comú: l'afany constant de subordinar el natural a la sensació predilecta i als procediments peculiars a cada bàndol.

L'evangelí de la llum intensa, el credo del paroxisme solar, és el que professen, amb certa uniformitat, els entusiastes joves arribats fa poc a l'exercici de l'art. En Mir amb l'esplendorós *Hort del rector*, en Nonell amb el vaporós paisatge de *Sant Martí*, en Pichot amb el seu japonitzant *Camp d'hortalíça*, en Riera amb ses daurades *Arbredes*, en Canals amb ses *Noies a ple sol*, en Sardà amb una lluminosa pineda, en Sunyer amb son pati de resplendors, en Sans amb una moça en l'assoleiada platja; tots aspiren a cantar en fervoroses tonades l'himne vibrant de la llum.



V

MADRILENYS, ANDALUSOS, VALENCIANS.

LA HISTORIA I L'ANÈCDOTA



a pintura de caràcter arqueològic, els antiquats quadros d'història, se veurien enterament exilats de les sales de l'actual Exposició si no fos per mitja dotzena de grans teles, vingudes de Sevilla i de Madrid. Res havem de dir de tals pintures, entre les quals únicament el *Flevit super illam*, d'en Simonet,

i la *Muerte de Vifredo*, d'en Béjar, posseeixen algunes qualitats tècniques. Exhibides, a més, aquestes i altres teles, en anteriors Exposicions, ja han estat definitivament jutjades per la crítica, i per nosaltres mateixos quan el centenari del descobriment d'Amèrica, commemorat a Madrid.

De les representacions pictòriques de la vida contemporània (més inclinades, a Espanya, a l'anècdota romàntica o a la còmica que a la callada poesia de l'intimitat) són diverses les mostres que n'ofereixen els artistes sevillans, valencians i madrilenys, alguns d'ells ja una mica influïts per estrangeres tendències.

Entre totes les manifestacions d'aquesta secció, sobressurt el *Marché du Temple*, d'en Lluís Aranda, sevillà resident a França. La pintoresca escena dels populars *encants* parisiens, tant en la concepció com en la tècnica, porta imprès el *cachet* de l'escola parisenca. La *Casa de préstamos*, del sevillà Bilbao, amb

tot i revelar les grans facultats del seu autor, és, pel contrari, un quadro de veritable caràcter espanyol: espanyol pel tema i per l'anècdota sentimental que entranya, i espanyol, sobretot, pel color, calent, colrat. En Paternina, en la seva escena d'hospital (una mare visitant a sa filla, que està morint-se), resulta indígena en quant al romanticisme anecdòtic, però es presenta una mica influit per les corrents forasteres en lo que toca al procediment. En Cutanda, de Madrid, bon xic iniciat en les novetats pictòriques, refà el seu tema predilecte: un taller de fundició a l'ésser visitat per un grup de dames i de senyors. En Miralles Darmanin, de Valencia, amb l'acostumat *Taller de tapices*, fa gala del seu enginy i de paleta vistosa. L'Espina, de Madrid, el mellor deixeble de Carles de Haes, se mostra sec, retallat i tèrbol en els seus dos païsatges, mancats d'ambient i de vibració. I, així mateix, en Josep Villegas amb el seu retrat de *Cazador* i les seves figures de dux,

com en Josep Jiménez Aranda amb la *Llegada del tren*, disten molt, però molt, de mostrar-se al nivell en què els havia posat l'anomenada espanyola.





VI

GUIPUSCOANS I BISCAÏNS. — EL QUADRO
D'EN ZULOAGA

Però, davant per davant d'aquesta decadència en què, per condicions ètniques i socials, ha restat consumida la pintura del Centre i del Migdia d'Espanya, veiem, esperançats, com allà al Nord de la Península va formant-se una nova escola, un nou grup regional de pintors que a l'atractiu de la joventut

ajunta la fe més entusiasta en les destinacions de la renovació artística. Com els seus companys de Catalunya, senten aquells pintors guipuscoans i biscaïns bategar l'ànima al compàs de l'ànima moderna i universal.

Del grup sobressurt en primera línia l'Ignasi Zuloaga, pintor meritíssim, ja conegut a Barcelona per les seves anteriors exposicions. Entre les quatre teles que té avui al Palau de Belles Arts, figura la de *Las Amigas*, obra de formosura delicada i subtil, destinada a l'aplaudiment i a la controversia.

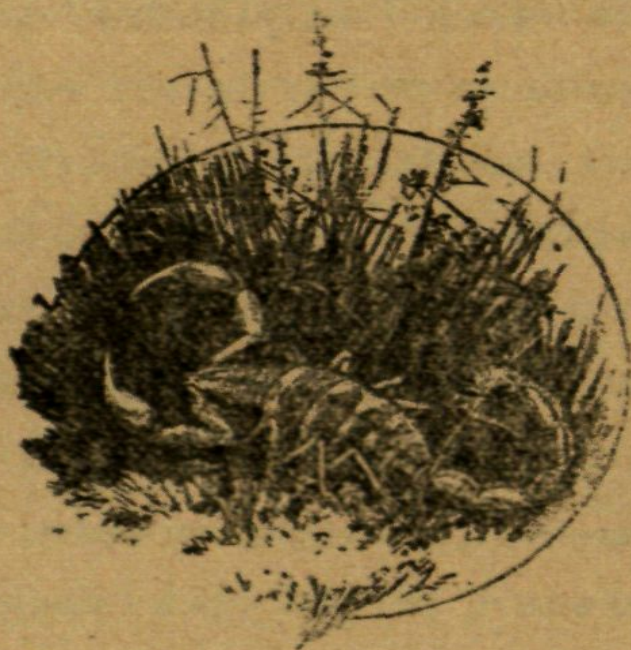
Tots els qui estiguen un xic iniciats en les complexes orientacions de l'art modern, observaran que aquelles dues figures, amb tot i ésser d'un origen espanyol ben castiç, revesteixen delicats aspectes de pintura septentrional.

Adaptació semblant a la que Whistler i els seus deixebles han fet de la gran pintura de Velázquez, les *Amigas*, d'en Zuloaga, filles autèntiques del barri de Triana, han sofert

una curiosíssima transformació, entre afi-
nada i melancòlica, al passar pels ulls del
pintor, artista somiador, educat entre les
boires de Londres i de París. I és per això
que el quadro d'en Zuloaga ens fa l'efecte
d'un Goya trist i silenciós, d'un Goya vist
pels ulls de Whistler o de Gándara, d'Ale-
xander o d'Aman-Jean, pintors amants de les
sensacions rares i exquisides, que compli-
quen la imitació de l'antic art espanyol amb
les suggestions del propi esperit. L'amplia,
desembraçada i sucosa factura, la total har-
monia d'un color que a troços sembla convi-
dar al recolliment, i la disposició, un xic
japonitzanta, de les figures i els accessoris,
acaben de realçar aquesta obra, una de les
més intenses i de les més suggestives de
l'Exposició.

En Guinea, amb el seu *Interior de iglesia*,
amb el seu *Moulin Rouge* i els seus païsatges
complicats de *puntillisme en virgules*; en Re-
goyos, també conegut, amb el seu fúnebre

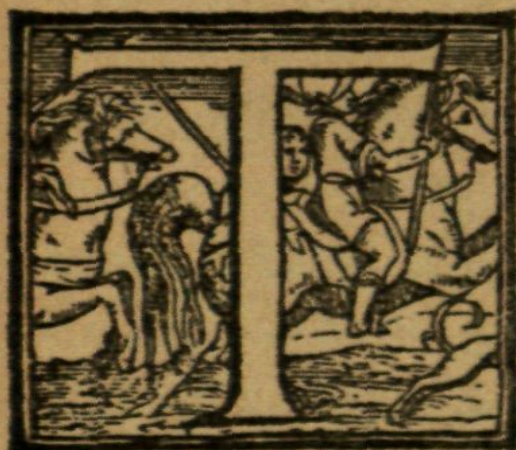
païsatge *Dia de viento* i el *Dia de difuntos en el cementerio*; en Losada, amb les seves *Regatas en la costa de Vizcaya*; completen l'agrupació dels interessants pintors del Nord d'Espanya.





VII

LA SECCIÓ ESTRANGERA



ot i no presentant el no-
drit contingent d'al-
tres vegades, la secció
estrangera de pintura
ens ofereix un bon
nombre d'obres degu-
des a artistes de nom

prou conegut. Alemanya, que és la que
compta amb més quantitat de firmes cotit-

zables, està representada, entre altres, per Franz Stuk, un dels caps dels simbolistes alemanys, que exhibeix *Fantasia*; l'eminent marinista Bartels, *Barca de pescadors*; König, una *Madonna*; Höcke, *L'èxtasi de Santa Catarina*; Wadere, la *Rosa mística*; Hartmann, *l'Honny soit...* fet popular per la reproducció...

Entre els pintors belgues s'hi compten el vell Courtens amb els *Pêcheurs de crevettes*, amb *La vella en dia festiu* i amb dues marines; Bernaert, amb *La mare* i altres paisatges; Henning, amb una escena de perdularis, titulada *Encontres de Brussel·les*; Abry, amb una elegant escena d'interior, nomenada *Confidències*.

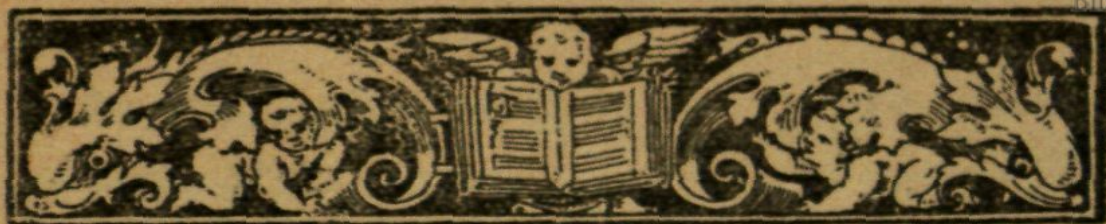
La representació d'Itàlia corre a compte d'Ettore Tito, que exposa *L'eterna historia*, escena aparatosa del gran món; d'Oca Bianca, amb tres teles destinades a cridar l'atenció del públic gros: *Fulles que cauen*, *Els nostres nens* i els *Curiosos*; de Mariani, amb

L'àngel de la música; junt amb altres pintors encara menys coneguts...

França està mal representada: només recordem el quadre simbòlic de Dantan, *Le temps passe vite*; uns delicats païsatges lluministes d'Engel, i *Fruits*, de Thurner.

Dues firmes holandeses de primer ordre: Mesdag, que exposa tres sorprenents marines, i Siebe Ten Kate, ben conegut dels nostres artistes, que, entre altres efectes boirosos, mostra *El Meuse a Rotterdam* i *La boira a Londres*.





VIII

L'ESCUPTURA. — «A LA TERRE», DE BOUCHER



i per part dels nostres artistes, ni per la dels forasters que ens honoren amb llur concurrencia, en cap Exposició de les celebrades a

Barcelona havia ofert, com en la present, la secció d'Escultura, un contingut tan complet i de tanta valua. Tot lo que flaqueja en

nombre d'obres de pintura estrangera, ho compensen la qualitat i quantitat de les escultures vingudes de França, de Bèlgica, d'Alemanya, de Suecia i d'altres nacions, entre les quals se distingeix Italia, encara que només sia per l'abundor de les obres que ens ha trameses.

Per de prompte s'imposa a l'admiració de tothom una obra mestra d'estatuaria, sancionada per la crítica europea i per l'aplaudiment universal. Alfred Boucher, l'insigne mestre francès, l'inspirat creador de *Le Repos*, d'*Au bout* i de tantes altres obres de bellesa, s'ha complagut en enviar al Saló de Barcelona la seva estatua predilecta *A la terre*, creació sintètica de formosa plasticitat, perquè s'hi fonen, amb art prodigiós, les més depurades formes del classicisme amb les més fondes palpitations del pensament modern. Imatge del treball humà en lo que té de més perennal i primitiu, l'estatua representa l'eterna lluita de l'home amb la

materia, simbolitzada per les brutals carícies que amb els seus ferrats atuells fa el llaurador a la mare-terra per produir en ses entranyes el misteri de fecundació i de vida. I, no content amb això, l'il·lustre escultor francès exposa també *Le Rêve*, inèdit marbre que, per la gracia seductora amb que ha estat concebut i realitzat, fa sorprendent contrast amb el vigor herculi de *A la terre*.

A Víctor Barrau, un altre mestre francès, se deu la *Susanna sortint del bany*: superb nu de dona en estat de maduresa, el realisme fisiològic del qual és dolçament suavitzat per la gracia pudorosa i gràcil de l'actitut. Fremiet exposa les reduccions en bronze de dues estatués eqüestres: *Le Chevalier* i *Sant Jordi matant el drac*, notables per llur vigor i per llur ornamentalitat. Del suec Akermann és la preciosa *Gelée de printemps*, figura d'una noia adolescent a la qual sorprenden en sa nuesa els primers frets de la vida. El belga

Charlier exposa un sentit agrupament: la *Inquietude maternelle*; i l'alemany Busch, la seva espiritual nena *En oració*.

Entre les obres d'estatuaria catalana, ens cal per lo menys registrar els títols, junt amb el nom de llurs autors: *Jou-jou*, d'en Reynés; *Santa Isabel*, d'en Tasso; *Joàn II*, de l'Atché; *L'home primitiu*, d'en Campeny; *El ferrocarril*, d'en Benlliure; *La Redempció*, de l'Arnau; *La Lleona*, d'en Vallmitjana Abarca, i *El ferrer*, d'en Clarassó.





IX

LES PINTURES SIMBÓLICO-DECORATIVES



William Morris, el famós poeta-artista del prerrafaelisme anglès, tant en les seves conferències com en els seus escrits, expressa tot sovint la creença de què el més gran ornament de les societats intel·lectuals i artístiques, amb què somia per als temps futurs, consistirà en una gran pintura decorativa que, vestint sumptuosament els murs

dels edificis públics, religiosos i civils, serveixi constantment d'ensenyança i fruïció estètiques als pobles de l'esdevenidor. «Aquella pintura — diu — d'ornamentalitat i d'imaginació, la més propia d'una societat afinada i intel·lectual, vindrà a substituir a la tauleta, al quadret, que, amb egoista predomini, han imperat en l'art-joguina de la burgesia actual.» Més que el desig d'una escola particular, significada per les seves manifestacions decoratives, pot dir-se que l'aspiració de l'esteta anglès respòn a una aspiració comú de l'art contemporani, ja realitzada, en bona part, en les nacions que constitueixen l'avant-guarda de la cultura moderna.

L'estol prerrafaelita, format, per meitats, de païssistes i de pintors d'història, ha dotat al seu país d'una pintura simbòlico-decorativa, que és considerada com un veritable art nacional. Dante Gabriel Rossetti, Hunt, Millais, Watts, Burne-Jones i llurs deixebles han escampat les manifestacions de llur es-

cola espiritualista i ornamental a totes les esferes de l'activitat artística, decorant igualment els temples de Manchester que les sales universitàries d'Oxford, els edificis corporatius de Birmingham que els salons londonescs de lords i dignataris.

L'Alemanya dels nostres dies amb orgull proclama la gloria del venerable Ornold Böcklin, el vell pintor dels paisatges tràgics i de les escenes de la Passió divina. I alhora es presenta tota una escola de simbolistes joves, en les files dels quals militen Schneider, inspirat poeta plàstic de temes religiosos i socials, i Klinger, místic pintor de la història santa i paisatgista d'angunioses visions, i tants altres pintors, capitanejats pel cantor dels mars misteriosos i de les aparicions macabres, per aquest Franz Stuck, representat en l'actual Exposició de Belles Arts per la seva al·lucinanta *Fantasia*, apocalíptica visió d'una humanitat afollada, corrent, en ales d'esquelets de cavalls-fantasmes, cap al

negre abim de les catàstrofes socials. Cantors entusiastes de la naturalesa, i evocadors alhora dels més complicats somnis de l'esperit, tots aquests pintors alemanys han despertat l'art de llur raça de l'ensopiment acadèmic en què dormia, per infondre-li altre cop aquell simbolisme i aquella ornamentalitat que varen fer la gloria de la pintura alemanya en l'Edat mitjana.

Però, on floreix la decoració pictòrica amb tot l'encant de lo inspirat i lo inèdit, és en la França contemporània, pobrement representada en l'actual Exposició per *Le temps passe vite*, de Dantan. El geni de Puvis de Chavannes ha resolt meravellosament, al Museu de Lió, a Santa Genoveva, a la Sorbona i a la Casa comunal de París, el problema estètic d'agermanar la composició amb el païsatge, la vida dels éssers amb la vida de les coses, el món de l'esperit amb la visió exterior. L'exquisit païсистa Cazin, legítim hereu de Corot, ha pintat els bíblics

passatges de *Judith* en una admirable serie de composicions, on l'acció humana es combina amb l'espectacle natural. Albert Besnard, investigador de subtils coloracions i d'imprevistos lluminismes, ha pintat els símbols del *Mati*, del *Migdia* i de la *Nit de la Vida humana*, al costat d'un sens fi de decoracions murals per a les *mairies* i els establiments científics de París. I lo mateix ha fet Willette amb els seus espirituals plafons dels cenacles literaris, i Henri Martin amb les seves aparicions dantesques, i la Anethan amb ses grans pintures bucòliques, i Fantin-Latour amb ses radiants perífrasis dels drames wagnerians, i tants i tants altres artistes francesos, penetrats tots ells de la necessitat de fondre, en la composició decorativa, la vida humana amb els esplendors del decorat universal, els somnis de l'esperit amb els meravellosos espectacles de natura.

A aquesta síntesi suprema ha arribat l'art del nostre segle, que té per gloria la

més legítima l'haver descobert la naturalesa donant vida al païsatge, i, com a natural conseqüència, l'haver inventat la fórmula definitiva de la gran pintura ornamental.

Diguem tot seguit que a la florida de la moderna decoració pictòrica hi han ajudat poderosament les institucions i les classes que regeixen les destinacions de pobles tan cultes com els que hem nomenats. Considerant-ho, amb justícia, com element principalíssim de la cultura social, governs i corporacions han treballat per l'expansió d'aquestes obres que, per més que surtin de l'esforç individual, ja neixen consagrades a la fruïció estètica de la comunitat. A França, la protecció oficial ha estat tan decidida com eficaç. L'Església per als seus temples, l'Estat per als centres universitaris, acadèmies i establiments públics, el Departament per als seus edificis prefecturals, el Municipi per a les seves alcaldies i escoles, les corporacions per als seus clubs i domicilis

socials; han promogut concursos, han confiat encàrrecs, proporcionant així als artistes d'empenta ocasió de realitzar l'obra de llurs somnis, l'obra que no pot sortir a la llum sense l'ajuda de la col·lectivitat.

Per això al costat dels Museus de pintures disperses i escaduceres, confús herbari de la més heterogenia flora artística, veiem néixer avui, com en altres temps passats, veritables museus d'harmònica pintura mural en temples, palaus i edificis públics. Per lo que toca a la capital de França, el qui vulga formar completa idea del moviment pictòric dels nostres dies, tant o més que el Luxemburg ha de visitar amb atenció la Sorbona nova, l'Hôtel de Ville i les *mairies* de París, l'Escola de Farmacia, els cenacles montmartrencs ornats pel pinzell de Puvis de Chavannes, de Carrière, de Cazin, de Willette, de Besnard, de Forain... I, en quant a Anglaterra, potser els museus més interessants i significatius d'art contemporani sien,

per les reproduccions magnífiques que n'hem vistes, les sales de la Union Club, d'Oxford, decorades, per deixebles de Dante Rossetti, amb les llegendes del rei Arthur; o les cambres del palau del ministre Balfour, que Burne-Jones va exornar amb els païsatges de Perseu i Andròmeda; o els salons de lord Henderson, on campegen innumbrables composicions sobre els *Dies de la Creació* i l'incomparable *Briar Rose*, degudes també a la inspiració somniadora del mestre prerrafaelita, que ha semblat voler complir el manament de Ruskin: «L'ensenyança imaginada s'escamparà per tots els murs.»

¿Serà una ambició massa grossa o massa matineria demanar per a aquest art nostre «amb vistes a Europa», per a aquest art nostre que, en la relativitat de la seva esfera, s'esforça en seguir les corrents del pensament universal; serà una ambició excessiva — diem — demanar l'adveniment d'aquesta pintura decorativa, meitat naturalesa, meitat

evocació, que en els grans centres de l'art modern se decanta a anul·lar lo mateix el quadret d'anècdotes que l'enfarfegat *quadro d'història*? Aquesta pregunta que formulem nosaltres, ja seria hora de què la dirigissin als artistes les corporacions provincials i municipals, els il·lustres prelats de Catalunya, les societats de foment, els còrcols mundans, els centres acadèmics de Barcelona, que tan sovint han mostrat amor per l'art amb ofertes de premis per als nostres certàmens. Per ésser les més directament interessades en el prestigi i en la cultura de la nostra societat, totes aquestes entitats deurien esbrinar si els artistes de Catalunya que a la pintura consagren llurs talents, compten ja amb la preparació deguda per a entrar de ple en el conreu d'un art de tanta transcendència artística i social.

Per arribar complidament a la interpretació de la pintura mural decorativa, tal com se comprèn als nostres dies, és a dir,

meitat evocació de vida humana, meitat espectacle de natura, els pintors catalans tenen l'aventatge d'haver recorregut la meitat o quasi la meitat del camí. Quasi tots han passat per moltes etapes del païsatge a la moderna, des de l'anotació circumstanciada i directa de la realitat tangible fins a aquesta impressió lluminista i sintètica dels fenòmens atmosfèrics, que permet ressuscitar els escenaris naturals, no com a realitat grollera i immediata, sinó com a representació expressiva i espiritualitzada, la més hàbil per adaptar-se a les significancies del tema imaginat. Aquesta fusió, més o menys íntima, del païsatge amb el tema literari, ja havem fet observar com se presentava en les dues úniques composicions d'aquesta mena que varen figurar en la darrera Exposició General: *Els Pobres*, de Clapès, i el *Venite et prandete*, d'en Llimona.

Avui ha crescut el nombre de representacions simbòlico-decoratives, i alhora s'és

accentuada l'harmonia entre les imatges i estats de l'ésser humà i els aspectes naturals que els embolcallen i magnifiquen. La dama florentina, d'en Rusiñol, representant la *Poesia*, apareix instal·lada en un florit jardí; i el donzell que, simbolitzant la *Pintura*, fixa en la tela la visió d'una marxa virginal, ressurteix per entre les tiges d'un camp sembrat de lliris. La *Música*, d'en Gual, vaga ondulant per una verda planuria. La dona amb què en Tamburini personifica les *Harmonies del bosc*, s'alça al mig d'una albereda, inculta i embroçallada. En Brull fa campar les donzelles de sa *Primavera* en un roquicer besat pel mar. La *Calipso*, del mateix autor, s'asseu al llindar de la gruta mitològica, tapiçada de luxuriosa vegetació. La *Mort*, d'en Triadó, avança per un erm escabrós, cobert d'escardots i de cascalls.

Però, cal observar, a més, que no es limiten els esmentats pintors a instal·lar llurs simbòliques figures en un escenari apropiat,

sinó que procuren dotar-lo, al mateix temps, de la tonalitat harmònica que més convinga a la idea i al sentiment que deu produir la pintura, perquè, com ha dit Ruskin, cada idea és d'un color. Així veiem com, per accentuar la serenitat gloriosa de les Arts, les tres composicions que les al·legoritzen (la *Poesia* i la *Pintura*, d'en Rusiñol, i la *Música*, d'en Gual) ofereixen una tonalitat clara, suau, lluminosa, amb quelcom d'apoteosi sideral. Amb les restants representacions passa lo contrari. Havent de provocar aquestes una impressió melancòlica o patètica, se presenten apagades de color, ombrivoles o sinistres, segons els casos. A les somnolentes remors que exhala el misteri de les selves hi correspon el decorat crepuscular que els comunica en Tamburini. El dolor de *Calipso* abandonada demana un escenari luctuós, com el que ha imaginat en Brull per a la seva inconsolable nimfa del mar jònic. En Triadó apel·la als tons violacis (massa mo-

nòtons i vinosos, a la veritat) per donar un aire tètric, fúnebre, a l'espectacle de la *Mort*.

El fet és que, amb èxit més o menys fallaguer, tots els pintors de representacions simbòlico-decoratives s'han esforçat en agermanar la modalitat de paisatge i la tònica de color amb el sentiment i el significat del tema. D'aquí una unitat d'expressió i un principi d'harmonia que són essencials elements de tota obra ornamental.

Fins ara havem vist lo referent a la decoració exterior, obtinguda amb les prodigioses interpretacions del paisatge. Vejam, doncs, la segona part del programa: la concepció humana del tema, la personificació de lo imaginat.

Per la sensibilització d'una idea o d'un somni, és clar que es necessiten facultats més o menys considerables d'imaginació i d'intel·lectualitat. Tant és així (i anotem el fet perquè resulta molt significatiu), que bona part de les manifestacions que estu-

diem són degudes a pintors que es preocupen de les evolucions de llur art i alhora del moviment literari dels nostres dies, alternant, en major o menor grau, les tasques de la ploma amb les del pinzell. Sense necessitat d'apuntar tan solament el nom d'en Rusiñol, l'original i suggestiu escriptor, ens trobem amb en Tamburini, home de cultura literària, poeta i crític a les seves hores, i venim a parar an en Gual, jove artista que assaja constantment les noves fórmules de la dramàtica mæterlinckiana.

I és molt natural que tals preocupacions de l'esperit vinguen a reflectir-se amb més o menys intensitat en l'obra del pintor. Així veiem com en Rusiñol, el líric comentador dels *quattrocentisti*, el pelegrí de l'art toscà, el cantor dels Angelico, dels Gozzoli, dels Botticelli, ha poblat la seva visió de records florentins i sienesos, de donzells que semblen sortits dels frescs pisans, de dames que es presenten com arrencades als retaules de

Gaddi, de verges i sants que provenen del Memmi; combinant totes aquestes resurreccions de l'art italià amb els esplendors lluministes del païsatge modern i amb la intimitat silenciosa dels jardins florits, tant estimats del pintor.

D'aquesta manera, no sols ens dona en Rusiñol una al·legoria abstracta de *La Poesia* i *La Pintura*, sinó que, concretant el seu pensament fins al punt d'especificar l'estat del seu esperit, ens revela quin és l'aspecte d'aquelles arts al·legoritzades que més ama, que més admira. La dama de *La Poesia*, amb els seus esllanguits i foscos hàbits, amb la seva noble testa coronada de llorer, és una ideal reminiscència de les dones somiades per Dante i per Petrarca; i el donzell extàtic de *La Pintura*, embadalit davant la processó virginal que passa sense remor, volant als cels, és el darrer pintor del somni místic, el darrer amic d'aquell art que prompte haurà d'emancipar-se de la tradició del Giotto, per

consagrar-se al conreu de la forma física.

No és aquest el primer cop que en Tamburini escomet la representació d'un tema poètic. Artista de vida intel·lectual, de vegades s'ha complagut en transportar a la tela l'emoció sentida durant la lectura d'una estrofa. La *Gota de pluja*, que va exposar en 1888, era la il·lustració d'un passatge de Víctor Hugo; així com les *Harmonies del bosc*, que avui ens ofereix, pot considerar-se com la perífrasi pictòrica d'un d'aquests cants dels nostres dies, en els quals el poeta revela les lassituts i angoixes de la natura, mirall de la seva ànima somiadora i trista.

En Gual, amb l'*arpa de llum*, les *túniques d'or*, els *nimbos d'argent* i les *flors lluminoses* que van naixent al pas serpejant d'aquesta fada representant la *Música* (bon xic deficient com a realització pictòrica), evoca el record de les metàfores habituals en els moderns poemes simbolistes. En Brull, que si no és poeta pels seus escrits ho és per les

seves imatges d'estranyes dònes, éssers adolorits i malaltiços com princeses de tenebres, criades a la vora d'emmetzinats estanys, ens presenta, amb la seva *Calipso*, l'enigma de la perversitat femenina, vençuda al mig de les luxuries, però meditant nous sortilegis en el misteri de l'ombra. En Triadó, comunament anotador circumspecte de realitats immediates, amb prou feines arriba a infondre a la seva escena de la *Mort* un halè d'idealització. Deixant apart lo extern i convencional dels atributs (dalla, corona de perpetuïnes, òliba, etc., etc.), l'al·legoria desapareix quasi del tot, perdent els personatges tot sentit al·lusiú, tot sentit de representació ideal.

Després de les observacions anotades sobre l'essència i la forma de semblants composicions, mancaria encara examinar un punt de vista que és dels més importants en la qüestió: la concordancia de l'obra decorativa amb el paratge que ha de decorar. Però, en el cas de què es tracta, sobra l'examen

d'aquest requisit, perquè la major part de les pintures ornamentals que figuren al Palau de Belles Arts han estat produïdes sense cap previsió (per altra banda impossible) de la destinació futura. La inversió de termes que suposa una pintura decorativa forçosament confeccionada *a priori*, amb independència de l'indret decorable i sense relació amb el seu caràcter, contradiu les lleis més elementals de l'ornamentalitat, que, primer que tot, demana la completa adaptació de l'obra pictòrica als usos i a les condicions de l'edifici. No és, això, culpa dels esmentats artistes, els quals, sens dubte, exposen llurs teles com una demostració d'aptituts per al dia que se'ls presenti ocasió de fer-ne per aplicar-les convenientment.

Només dues d'aquestes composicions, les d'en Rusiñol, concebudes i realitzades com són en vista de llur destinació, s'atemperen a les condicions reclamades per l'arquitectura i la significació de l'indret que han

d'exornar. Començant per lo més accidental i extern (el tallat de la tela en forma de timpà ogival, conforme a la superfície a què està destinada) tot se presenta lògic en ambdúes composicions, ja se les consideri com a símbol, ja com a decoració. La gran cambra que es tracta d'exornar és d'estil gòtic, i gòtiques, pel concepte i per la forma, han d'ésser, en conseqüència, les pintures decoratives. Cenacle d'artistes i literats, aquella cambra demana, alhora, per al seu embelliment, temes pictòrics que estiguen en consonancia amb les festes d'art i de literatura que amb freqüència allí se celebren. Res més apropiat, doncs, que la representació de la *Poesia* i de la *Pintura* per a presidir aquelles assamblees de poetes i pintors. I com que, de més a més, el saló és espaiós, radiant, i amb finestrels donant al mar, la pintura s'ofereix aèria, lluminosa, amb païsatges de tranquil somni, amb celatges de suau vapor.

Pot dir-se que, tant com al medi físic, aquelles pintures responen a l'ambient moral de l'edifici, a l'estat d'ànima dels que periòdicament s'hi congreguen en fraternal comunitat. En aquelles composicions fetes amb reminiscències de retaule i de missal, habitades per dames dantesques i donzells florentins, animades per voladuries d'àngels i processons de princeses, entre camps de lliris i jardins florits, davant les siluetes de llorers i pinacles de basílica, rutilants com agulles de custòdia, sota blavors de turquesa i atmòsferes de resplendor... s'hi contenen alguns capítols d'aquest evangeli que anhelan seguir moltes ànimes selectes dels nostres dies, assedegades d'esvaït somni, de misteriosa idealitat...

No volem deixar la ploma sense posar a la consideració dels qui, entre nosaltres, han desconegut i negat l'orientació idealista que en el fons amagaven les tendències lluministes i d'*aire lliure* d'aquests últims anys,

la següent pregunta: ¿Com s'explica que, com tants altres, en Rusiñol, el pintor de patis casolans, dels camins polsosos, dels interiors humils, hagi vingut a parar a aquestes idealitzacions d'avui, a aquestes representacions del somni místic?

Una pregunta per l'estil és la que es fa, entre airat i consirós, l'Emili Zola, aquests dies, sorprès per les subjectivistes manifestacions de l'art francès. «¿És a dir,—exclama el novel·lista de l'experimentació — és a dir, que d'aquest impressionisme dels Manet, dels Monet i dels Cézanne, que jo mateix vaig contribuir a engendrar amb l'entusiasme de la meva joventut, n'ha sortit tot el devassall d'idealisme, tot l'allau de misticisme que avui ens toca presenciar?»





X

REPRESENTACIONS DE LA VIDA CONTEMPORANIA



ien les que es vullen les
corrents que vinguen a
empènyer les destina-
cions de l'art, sempre
haurem d'agrair als ho-
mes del romanticisme

realista dues conquestes tan definitives que
constitueixen el fonament temàtic de la pin-
tura coetania: en primer lloc la iniciació del

païsatge modern, «honor del nostre segle», com han dit els Goncourt; i en segon terme l'adopció de temes i de personatges contemporanis, sense excloure els que fins aleshores s'havien tingut per més vulgars i prosaics. Amb el famós programa de Courbet, esdevenia reconegut, a favor de les democracies ciutadanes i camperoles, el dret de figurar en els dominis de l'art. Com en els cicles de la pintura neerlandesa i espanyola, el cercle de representacions humanes tornava a examplar-se indefinidament, fins a permetre-hi l'ingrés a les darreres capes de la societat. Al costat dels reis i hèroes dels pintors d'història, del romanticisme, varen començar a alçar-se com a rivals temibles, que en dia no llunyà havien de destronar-los, els llauradors de Millet i els burgesos del pintor d'Ornans.

S'anul·len els privilegis, s'esborren les distincions entre temes nobles i temes vulgars, i no hi ha recó de naturalesa abandonat

ni episodi obscur de la vida quotidiana que no entrin per dret propi a tenir representació en les obres de l'artista. La noblesa de l'art ja no depèn del prestigi històric i social, i de la mateixa manera podia aconseguir-se el goig estètic amb la figuració de prínceps i guerrers, tronant en palaus i camps de batalla, que amb la imatge d'obriers i de camperols, instal·lats en la humil vivenda o en la mateixa treballada. Des d'aleshores la previa selecció del tema social perdía la seva antiga importància, i lo mateix tenia, per al cas, un tema que altre, sempre que l'adoptat convingués al temperament i a l'esperit de l'artista.

« Jo vull representar la vida del meu temps, no sols com a pintor, sinó com a home que l'ha viscuda », deia Courbet. I l'espectacle de lo pretèrit va esdevenir paulatinament substituït per escenes més habituals, més familiars, de l'existència contemporània, que el pintor podia observar més directament, amb més sinceritat i amb major inte-

rès, ja que ell mateix formava part d'aquell món que li servia de model. «Fer art veritat, art vist i art viscut», va ésser l'aspiració dels pintors realistes, els quals, per reacció natural contra les convencions de l'anterior tongada, propendien cada dia més a limitar els furs de la invenció, acabant per limitar-se tot lo possible a l'estricta imitació de la realitat exterior.

Posats en aquesta pendent de l'observació immediata, els més radicals i sistemàtics varen arribar a proclamar que l'art era d'ordre objectiu; que la bellesa, en tot cas, estava essencialment en la natura; i que, copiant-la sincerament, tal com s'oferia a la vista, amb tots els seus detalls i circumstàncies, ja es complia en un tot la missió de l'art. «La natura i la vida sempre estan bé — deien : — ¿per què, doncs, modificar-les, traient-los quelcom de lo propi o afegint-los alguna cosa de la nostra invenció, que, per meravellosa que sia, jamai haurà d'igualar

l'autèntica esplendor de les bel·leses naturals?» La veritat en la copia de lo real era en aquell temps l'única estètica admissible.

Però el voluntari exilament de la imaginació i de la idea no podia allargar-se més. Davant per davant del realisme *ad pedem litteræ*, que, a més de reduir sensiblement els dominis de l'art, se decantava a anul·lar les més excelses facultats de l'artista, no va trigar a iniciar-se una poderosa corrent de reacció en el sentit de reivindicar la intel·lectualitat creadora del pintor. Entre els mateixos que figuraven en les avançades de la renovació artística, convivien homes dotats d'inspiració i pensament, que no varen poder veure aquella ruta d'esterilitat sense aixecar greus protestes. Una de les més eloqüents i autoritzades va ésser la del famós Whistler, potser el pintor que més influencia està exercint en l'art de França i d'Anglaterra. L'antic company dels primers impressionistes francesos resumia amb irònica frase, en

sa conferència de Cambridge, el vulgar concepte que de l'art pictòric havia dominat durant la tongada del realisme.

« Això de que *la natura sempre té raó* — va dir — passa com un axioma tan inconcús, com una veritat tan incontrovertible, que ho pren tothom com moneda bona. Doncs bé: s'ha d'afirmar que la natura poques vegades té raó, fins al punt de què quasi podria dir-se que la naturalesa habitualment va equivocada, perquè l'estat de coses indispensable per a compondre una harmonia perfecta, digna d'una pintura, és escàs o, almenys, no gaire comú. Per a compondre un quadro, amb la naturalesa i la vida soles quasi mai n'hi ha prou.

» Veritat és que, en color i en forma, la naturalesa conté els elements de tota pintura, com el piano conté les notes de tota música. Però l'artista ha vingut precisament per treure'n els elements, per elegir-los, combinar-los i agrupar-los amb ciència, a fi

de què el resultat sia bell, de la mateixa manera que el músic reuneix les seves notes i forma els seus acords, fins que desperta del caos la gloriosa harmonia.

» Dir-li al pintor que és necessari pendre la naturalesa tal com és, equival a invitar al pianista a asseure's sobre el teclat.»

Aquest pintoresc programa, que l'insigne pintor va passejar, en 1885, de cenacle en cenacle, per Londres i París, sintetitza més bé que cap altre les aspiracions cap a un art més afinat, més intel·lectual, més subjectiu, que es van veient realitzades en la pintura d'aquests dies. Observi's la diferencia essencial que hi ha entre el concepte que es té de l'art en l'actual moment esteticista i el que es tenia durant el període de *naturalisme-veritat*. En ses critiques de pintura de 1866, deia Zola: «Poc se me'n dona de l'art davant la realitat de la naturalesa i de la vida.» «La mateixa paraula *art* me desagrada, per entrar a tranyar no sé quines idees d'indispensables

arranjaments.» Whistler, en canvi, com acabem de veure, sostenia, vint anys després, que «la naturalesa poques vegades té raó, i que l'artista ha nascut per elegir i agrupar saviament els elements naturals». Segons Zola, «l'art és una secreció humana»; segons Whistler, «una divinitat de delicada essència».

A la veritat, no poden ésser més expressius els termes en què ve a plantejar-se un altre cop en el curs dels segles l'eterna qüestió de l'idealisme i del realisme. Si aquesta vegada té el conflicte aires de resoldre's a favor de l'ideal, el fet obeeix a una pila de causes convergents que han preparada l'evolució. Apart de les socials i de les literaries, que tant influeixen en la direcció de les arts plàstiques, i referint-nos només a les d'ordre pictòric, sense escrúpol pot afirmar-se que l'evolució d'aquests dies reconeix per causa primordial el conreu del paisatge, preocupació absorbent del pintor del nostre

segle, obsessió universal que ha modificat tots els gèneres, fins a transformar radicalment el concepte de la pintura.

¿No s'ha dit mil vegades, segons la frase d'Amiel, que era el païsatge *un estat d'ànima*? Doncs cap manifestació millor que aquesta per moure en l'esperit del pintor el desig de projectar damunt les realitats exteriors el somni del propi esperit. ¿No ha repetit tot-hom que és el païsatge la poesia lírica de la pintura? Doncs no podia trobar-se camí més recte per arribar a la idealització, no solament dels aspectes naturals, sinó de les escenes humanes en llur relació amb la naturalesa i amb els fenòmens ambients. L'anàlisi constant i fervorós de l'univers sensible, portat en aquests temps últims fins a l'èxtasi, va començar per subtilitzar la visió, per exaltar els sentits, per suspendre l'ànima del pintor: des d'aquell instant d'embadaliment, va voler ascendir dels efectes a les causes, va aspirar a fondre les parts en el tot, acabant per am-

bicionar que la imatge dels éssers s'animés amb palpitations indefinibles de la vida universal.

Un cop iniciada aquesta corrent d'art integral i comprensiu, una mateixa sort ve a presidir el curs de la pintura de la vida humana i de la pintura del paísatge. Mentre aquest és descriptiu i analític, minuciosament descriptives són les representacions pictòriques de l'home, tant pel tema literari com pel procediment tècnic; però tan prompte com l'espectacle del món exterior resulta influit per les tendències il·luministes i sintètiques, simplifiades i lluminoses compareixen les figures que havien de travessar aquells escenaris esplendorosos; i quan, a la fi, apunta la naturalesa com espiritualitzada per indefinits somnis del pintor, l'ésser humà representat adquireix també vagarosos aspectes de somiadora idealitat. Des d'aquell moment les visions del món exterior apareixen més ornamentals i les formes de la

figura humana més intel·lectualitzades, com si la figuració total i harmònica dels éssers i de les coses, obeïnt a l'exclusiva voluntat de l'artista, sortís igual que una nova creació, igual que una concepció inèdita i ideal de l'univers, que tingués de substituir les realitats contingents, les realitats admeses pel comú dels homes. La naturalesa i la vida exterior ja no serveixen de camp d'observació i imitació, sinó de punts inicials, de vegades sols de pretextos, per arribar al desdoblament subjectiu d'ulteriors i definitives bel·leses.

¿Vol dir això que la reacció actual hagi de fer cas omís de totes les ensenyances aportades a la pintura pels mestres del realisme? De cap manera. Els cicles d'art no passen en va: tots deixen per a l'esdevenidor llurs petjades característiques, llur modalitat determinant, llur *forma residual*. Damunt del sediment de la tongada anterior, més o menys modificat per les corrents noves, s'hi

aixeca l'edifici estètic de l'esdevenidor. Així, del romanticisme realista subsisteixen encara, i és probable que durin per molt temps, els dos essencials principis: l'un, l'espectacle predominant de la naturalesa; i l'altre, la preferenta representació de la vida contemporània, fins en aquells casos i situacions que en altre temps semblaven prosaiques i antiestètiques.

El mateix Whistler, que tan bona empremta ha donada, amb l'exemple de les seves obres mestres i amb l'eloqüència de sa doctrina, a l'actual moviment estètic, diu que «la bellesa pot trobar-se en totes les condicions socials i en qualsevulla època coetania de l'artista.» «Així ho comprenia el gran Rembrandt — segueix dient — quan, al veure la grandiositat pintoresca i la dignitat dels habitants del barri jueu d'Amsterdam, mai deplorava que aquella gent no fossin fills formosos de la Grècia; així, entre els venecians, ho consideraven el Tintoretto i el

Veronès, els quals no varen pas entretenir-se en canviar els brocats de seda dels personatges per les clàssiques vestimentes d'Athenes; i així ho entenía Velázquez, en la cort de Felip IV, ja que les infantes, de faldilles antiestètiques per lo inflades, són, en concepte d'obra artística, de la mateixa qualitat que els marbres d'Egina.»

Sí: aquesta doctrina incontestable, que constitueix un dels fonaments de la pintura moderna, ha acabat per triomfar dels prejudicis de l'Academia, enamorada un dia de les reconstitucions clàssiques, i enamorada l'altre de les arqueologies mig-evals. Que es recorrin les sales d'alguna de tantes Exposicions estrangeres obertes en aquests moments, que es fullegin els catàlegs il·lustrats de qualsevol d'aquests Salons, que s'examini el conjunt de teles actualment exposades al nostre Palau de Belles Arts, i tot seguit se veurà que, sempre en companyia dels indispensables païsatges, són les escenes de la

vida contemporània les que acaparen la manifestació pictòrica quasi en sa totalitat. Sense necessitat de *travestis* sumptuosos ni d'indumentaries arcaiques, sense necessitat d'arquitectures històriques ni de mobiliaris arqueològics, l'artista modern sab comunicar a les seves representacions el gust de l'harmonia i de l'ornamentalitat, junt amb les palpitations del propi esperit. No són sempre les representacions d'un món social més o menys aristocràtic i luxós les que resulten més atractives i exquisides; i el que vulgui convèncer-se'n, ne tindrà prou amb examinar alguna vulgaríssima escena pseudo-senyoril de l'actual Exposició. Abans al contrari, els personatges que més interessin i que es fan estimar amb més dolcesa són, moltes vegades, éssers humils i senzills com els que a tot arreu han acabat per apoderar-se del domini artístic.

Doneu un cop d'ull per les sales del Palau de Belles Arts, i veureu amb quina persis-

tencia poblen les classes socials més modestes els quadros de més significació: camperols en el d'en Barrau, mariners en el d'en Baixeras, captaires en l'interior d'en Graner, treballadors en l'arraval d'en Feliu, nois del camp en el crepuscle de l'Urgell, joves mestrals en el ball d'en Casas, humils pagesos en el capvespre d'en Llimona, obrers de la ciutat en l'idil·li d'en Graner, gent del poble en la capella d'en Mas... I també podria estendre's l'observació a les teles vingudes de fóra casa: pobres vergonyants en el mercat de l'Aranda, gents necessitades en l'avant-sala d'en Bilbao, miserables dones en l'hospital d'en Paternina, devots camperols en l'esglesia d'en Guinea, moces de la briba en les escenes d'en Zuloaga...

Sí: en aquest punt el programa de Courbet ha encarnat en la pintura. La vida moderna ha pres definitiva possessió de l'art. Els medis més vulgars, les situacions més corrents, els episodis més comuns, llegats

característics de l'herència realista, subsisteixen com a temes, com a motius, que no ens és factible renunciar, però que poden espiritualitzar-se infonent en la representació tota l'emoció, tota la intel·lectualitat que sien compatibles amb la pintura. Lo que sobretot cerca el pintor modern no és el tema, sinó les formes, els caràcters, les modalitats que més concorden, a l'interpretar-lo, amb l'ànima d'aquests temps. Cap on se decanta, per usar un terme corrent entre els estetes d'ara, és cap a una *estilització* de l'època, a una figuració expressiva i ornamental de les apariències que revesteixen, en les noves societats, amb els ropatges moderns i sota l'atmósfera moral dels nostres dies, els sentiments generals i les veritats permanents, la variabilitat de les quals únicament resideix en els aspectes.

Prenent com a exemple algunes teles significantes de l'actual Exposició, hem de veure si investiguem com procedeix l'artista,

dins de la multiplicitat de medis de què disposa, per arribar amb més o menys fortuna a aquesta *estilització* dels temes contemporanis. Els procediments són variadíssims, perquè depenen d'infinides nimbances del temperament fisiològic, de l'educació artística, de la facultat intel·lectual... Així, mentre aquests pintors recorren al predomini efectista dels aspectes exteriors o a les sorpreses lluministes, aquells apel·len a imprevistes harmonies de color, violentes o refinades; i, penetrant altres en el terror d'un art més subjectiu, insinuen amb subtils ironies les desconcertantes contradiccions que es desprenen de la vida de les multituds, o accentuen el silenciós misteri en què s'amaguen les existències íntimes, o bé tradueixen l'emoció que sobrevé als homes en els moments de comunicar-se amb lo infinit.

Però, com que per entre la diversitat de tals representacions humanes s'estableix evidentment una gradació que, començant

en lo més íntim de la vida orgànica, quasi arriba a l'esfera de l'esperit, ens sembla interessant seguir les etapes d'aquesta progressió, per a descobrir els respectius estats per què ha passat l'ànima del pintor al reflectir-la en les imatges.

En els primers graons d'aquesta escala, que intenta ascendir fins a lo ideal, ens trobem amb els quadros d'en Graner, visions d'un encís tot exterior, ja que exclusivament procedeix dels prestigis de l'escenari o de les fastasmagories de la llum. En *L'hora de l'amor*, l'espectacle del païsatge urbà fa oblidar les figures: el tema humà és lo de menys, i tot l'interès de l'obra arrenca del medi intensament reproduït, de la nocturnitat ben expressada, de les il·lusions de la perspectiva, de les masses de la vegetació estranyament enllumenades, dels rengles de fanals encesos, de la presència de la lluna, dels contrastes d'ombra i de llum... Amb tot i ésser els personatges del tamany del natural

i figurar en els primers termes del quadro, no traiem una impressió determinada de llurs amors furtius, ni arribem tan sols a endevinar si aquells éssers senten dolor o senten plaer, ja que perden del tot la personalitat moral, i quasi quasi la física, al veure's absorbits per la suggestiva decoració que els volta. D'aquest escenari, en canvi, se'n treu una impressió tan viva i duradera, que el públic, en comptes de donar a la tela el nom d'*Idil·li* o de *L'hora de l'amor*, com vol l'artista, ne diu *El Passeig de Gracia a la nit*, comprenent per instint que l'ànima del quadro d'en Graner no està en els insignificants personatges, sinó en la màgica decoració.

Un fenomen semblant pot observar-se en la *Brisca*, del mateix autor. Aquí el personatge principal del quadro no és cap dels jugadors que figuren a la escena, sinó el *pàmpol* vermell que la irradia amb son fulgor. Substituíu aquella llum un xic insòlita per una altra més usual, i la representació

perdrà tot el seu al·lucinant prestigi. Tant és així, que quan, amb el temps, vagi esborrant-se de la memòria la impressió d'aquest quadre, lo primer que s'esvairà seràn els personatges, arribant a oblidar-nos de si jugaven o bevien, de si reien o es disputaven; perquè l'últim record que es mantindrà potent serà el de la sensació brutal que produeix el *pàmpol* ruent com brasa de foc.

Lo mateix podria afirmar-se de la claretat intensa que, transparentada per la cortina de ruans vermells, taca de rogencs reflexos la *Iglesia* d'en Mestre i l'interior de l'Hoyos, de les lluminaries que vibren en l'*Absolta* i en el *Moulin Rouge* d'en Guinea, del raig de llum que esquinsa les tenebres en l'escena d'en Xirò, o de la llantia que il·lumina l'*Obrer* de l'Aspert. En tots aquests espectacles, i en altres en què el paisatge i els agents atmosfèrics magnifiquen el tema de vida humana, com en les composicions a l'aire lliure d'en Miralles i les escenes ultra-

lluministes d'en Mir, d'en Canals, d'en Sunyer i de tants altres, l'element exterior, sia paisatge, sia efecte de llum artificial, sia fenomen ambient, de tal manera preval sobre l'acció humana, que arriba de vegades a ofegar-la enterament.

Amb els mariners d'en Baixeras i els camperols d'en Barrau, la figura de l'home ja s'ofereix menys supeditada a les circumstàncies despòtiques del medi, però encara no reflecteix cap intent ni insinua cap idea que hagués pogut comunicar-li la voluntat creadora del pintor. Són éssers que, sense rebre un determinat accent de la naturalesa que els envolta, viuen per ells sols, però... s'acontenten amb viure. Destrament traçades per hàbils artistes, algunes d'aquelles figures del mar i de la muntanya només interessen per la tècnica, però no per llur aspiració representativa, reduïda exclusivament a les feines del conreu, a les necessitats rudimentaries, a les funcions de l'instint, a la vida

de relació. Senzills comparses de l'existència universal, no donen senyals de consciència ni tan sols d'emoció; i com que, per altra banda, no es presenten excepcionalment magnificats per les prestancies suggestives del món exterior, sols deuen llur valua d'art a la probitat de la realització pictòrica.

(Diguem de passada que els exemples de pintura seriosa, resolta, fins savia si voleu, però al mateix temps destituïda d'interès i d'emoció estètica, són més comuns de lo que es pot creure. Indubtablement, no hi ha en l'actual Exposició una tela *més ben pintada* que la *Presa de Chamyl*, de Roubaud; i, no obstant, a la vista d'aquell panorama nosaltres ens sentim frets, encara que persuadits de la rara perfecció de l'obra.)

Dins la serie de representacions en què figuren els mariners d'en Baixeras i els camperols d'en Barrau, s'hi podrien incloure, per la comprensió elemental que reflecteixen de la vida, el *Pere André* d'en Feliu, la *nena*

d'en Cusí, el *noi d'estudi* d'en Mestres, els *batedors* d'en Planells, les *bugaderes* d'en Bacarissas, els *pagesos* d'en Bauzà, i molts altres personatges, que apareixen en les teles com criatures viables, sòlides i ben plantades, però sense apuntar tan sols una concepció individual inspirada pel pintor.

Donem una passa més... i amb el *Ball de tarda*, d'en Casas, entrem a una altra etapa del procés que anem seguint per a trobar la personal expressió que l'artista hagi arribat a deduir dels espectacles de la vida humana. Aquí ja no es tracta de representar l'home tal com s'ofereix, a manera de glaçat model, en les funcions més exteriors de l'existència, sinó de conformar el natural a la voluntat conscienta del pintor. Aquí la vida es presenta subjectiva, vista d'una manera especial, transformada per una personalitat com la d'en Casas, que a un privilegiat temperament de pintor hi afegeix la visió ironista dels éssers i de les coses. En Casas és un

genial caricaturista dels nostres temps; i aquest do, que per naturalesa posseeix, de la sàtira plàstica, se transparenta en la seva obra de pintor, sobretot quan, davant la turba humana, pinta les bestialitats de la multitud a l'inundar els balls públics, a l'abocar-se davant del patíbul, o a l'invadir les grades de la plaça de toros.

Satíric implacable de les multituds, en Casas no ha fet del seu *Ball de tarda* una escena idíl·lica o una escena bulliciosa, com indubtablement hauria ideat un pintor comú, ja que a tals designis semblaven avenir-se lo estival de l'espectacle, l'alegría del ball, la joventut dels personatges... No: en el fons d'aquella escena hi ha vist l'artista una cosa més fonda i més difícil de traduir: hi ha vist la mansuetut de la gent que pren part en la dansa; hi ha vist la curtetat de gambals, la pobresa d'esperit, la nul·litat de sensacions i de desitjos, que formen com un pesat ambient al voltant d'una classe social, sorpresa en un

moment que hauria d'èsser d'alegría, de bullicia, d'expansió, i resulta, pregonament observat, d'obligat avorriment. Malgrat les robes vistoses i les cares juvenils, el qui sàpiga llegir una pintura entre línies veurà que el pintor ha subratllat, amb una crueltat de dibuixant humorista, la tristeta vulgaritat del local i la cursileria circumspecta dels balladors. I, com qui no fa res, en Casas ha infiltrat, per altra banda, en l'espectacle d'aquell ball dels afores, quelcom que aclapara, que descoratja i entristeix. Aquells menestralets mudats i aquelles noies vestides de les festes, no sé què tenen de melancòlic en llur ridiculesa, que fins semblen portar al ball les maneres del despatx, les preocupacions de l'oficina, l'aire del taller, quelcom, en fi, de la deformació inevitable que infligeix a les ànimes i als còssos l'ofici manual quotidià.

Per marcar el compàs de la carrinclona americana, homes i dones no necessiten més

que el desafinat piano de manubri que omple d'estrídencies l'espai d'aquell solar, tancat per unes tapies grollerament pintades d'un to blavós i cobert per lones que sosté una antena... I com si actors i escenari no fossin encara prou mústics de per si, el pintor ha volgut accentuar-ne la impressió d'abatiment amb la presència de les acompanyantes, germanes, mares o avies de les balladores... ¡Caricaturesca comparsería que és com una revelació de la vida casolana de les xicotes, i, a més, un índici del grotesc esdevenidor que espera a tota aquella joventut planxada i mudadeta! ¡Quina impressió més subtil i complicada treu l'espectador conscient d'aquesta escena de la vida humil, on les ironies més agudes s'associen a les més pregoneres sensacions de decaïment anímic i de mansuetut social!

¿No fa posar-vos més pensatius, més entristits, més a punt de meditar sobre el desenllaç de les destinacions socials, aquesta

tela d'en Casas, que totes les escenes de mort, de malalties i catàstrofes que, com una secció de notícies sensacionals, ocupen tan gran espai en la primera sala de l'Exposició? Ni un mot, de semblants espectacles, prou innocents i ridícols en mig de llur propi horror. Sien els breçols buits, i els naufragis melodramàtics, i les malediccions paternals, i els incendis, i els cementiris, entreteniment de la multitud, assedegada de sensacions grolleres, com ho eren per al poble, en les baixes èpoques de la pintura cristiana, el quadro de tortura, l'escena martirial... Per higiene estètica quan menys, cal apartar els ulls i el pensament d'aquestes pintures, evidentment menys emocionals i interessants que el més trivial dels episodis de l'existència, quan un pintor vident, a la manera d'en Casas, sab descobrir-hi les paradoxes desconcertantes que ofereixen les sinuositats de la vida.

El Ball de tarda, que és un exemple

d'aquest art complex i personal, figuraria entre les obres de primer ordre que ha produït el seu autor, si aquest, assats preocupat de traduir finament la seva impressió de dibuixant psicòleg, no hagués preterit altres aspectes que afecten més particularment a l'art de pintar i compondre. Així com en el *Ball de tarda* trobem mancança d'unitat en al disposició de l'escena, també hi trobem a mancar una tonalitat general, una nota dominant en la qual vinguin a fondre's els tons locals del color. Per aquesta absència d'harmonia en la coloració, la tela pren aspectes de dibuix il·luminat; de la mateixa manera que, per mancança d'unitat en l'arranjament dels grups, l'interès, en lloc de concretar-se en un indret determinat que serveixi d'eix a la composició, se distribueix per igual entre les diferents agrupacions episòdiques que, juxtaposades però no foses, constitueixen la representació.

Aquesta harmonia de conjunt, en lo que

es refereix a color, sembla, en canvi, que ha estat la preocupació dominant d'en Zuloaga a l'esboçar les seves dones sevillanes, curiosa variant d'aquestes genealogies populars que, arrencant de la *maja* o la *manola*, acaben a la *chula* o la *chulapa*. Com a simfonia colorista, cap altre quadre de l'Exposició recordem que ens procuri una sensació tan exquisida, dins de lo sobri i recollit, com la d'aquell interior d'atmosfera verda-blavenca on ve a perdre's suaument la faldilla color nankin de la figura de primer terme. Considerades des del punt de vista de representació humana, totes les pintures de l'artista guipuscoà reflecteixen aquest sentiment de tristor que molt comunament inspira a la gent del Nord la *juerga* meridional. Impressions agradolces per l'estil, molts cops ens les han donades Sargent o Dannat, com a pintors, i Barrés i Lecomte, com a literats, al pintar en llurs obres la vida popular d'Andalusia, llampanta i bulliciosa en la superfície, trista

i amarga en el fons com el sanglot d'una plaiera.

Amb el *Marché du Temple*, d'en Lluís Aranda, més notable per la seva tècnica que per l'accent personal que hagi infós el pintor en aquella pintoresca escena dels barris vells de París, pot tancar-se la serie de teles que reprodueixen la vida de la multitud en els grans centres de població.

Així en la *Casa de préstamos*, d'en Bilbao, notable per la sòlida construcció dels primers termes, com en l'*Hospital*, d'en Paterina, ja comença a bategar-hi la vida passional; però, desgraciadament, l'anecdòtica sensibleria de la representació, un xic afectada i amb vistes a un romanticisme d'Eugení Sue o Pérez Escrich, rebaixa de molts graus la bellesa de l'emoció que el tema hauria pogut promoure si la intimitat i el recolliment haguessin amagat amb algú rubor les exterioritats patètiques. Amb tot i això, no deixem d'esmentar aquestes obres, per re-

presentar, en certa manera, una altra etapa d'aquest camí que recorrem per descobrir l'ànima del pintor a través de les imatges que ens ofereix del món contemporani.

Un altre pas... i amb els quadros d'en Joàn Llimona i d'en Mas i Fontdevila ja arribem al planell més elevat que assoleix, en l'actual Exposició, la representació pictòrica de la vida humana. La jerarquia social dels personatges és sempre la mateixa: gent humil dels camps o de la ciutat; lo que varia és el moment moral de llurs accions. El pintor intenta fer dominar, en aquestes darreres imatges, la vida interior a la exterior, i per això posa els obscurs hèroes del seu poema en tals condicions que la facultat espiritual pugui enlairar-se al major nivell, donat el caràcter del personatge. Aquí ja no es tracta de l'home quasi anul·lat pels decorats esplendorosos de la naturalesa exterior; ni de l'home que s'acontenta de viure supeditat a les més elementals necessitats de la vida de

relació; ni de l'individu que, per formar part d'una multitud, abdica, per l'expressió col·lectiva, l'expressió individual; ni del personatge anecdòtic que exterioritza efectes (potser instints només) en míseres situacions de l'existència quotidiana. No: aquí es tracta de l'ésser humà espiritualitzat per una aspiració més o menys supra-sensible, per un desig més o menys circumstancial, d'acostar-se a Déu.

La representació del camperol elevat al cel la seva pregaria, en la soletat del camp, en plena naturalesa, és un concepte poètico-sentimental que va importar, amb el seu *Angelus*, a la pintura moderna el geni bucòlico-místic de François Millet. Un tema tan humanal i alhora tan religiós, per força havia de temptar el pinzell dels nostres ruralistes, i no ha mancat qui, temps enrera, l'adaptés a la pintura de costums dels rústecs catalans. Aquesta vegada, en Llimona, amb el seu *Venint del troç*, torna a escometre el

tema pel seu compte, donant-li apariències d'innegable originalitat. Però, ni per l'elecció de l'escenari ni per la virtualitat expressiva dels personatges, arriba la representació a pendre gran vol. Per una banda, el paisatge, a causa de les seves línies mogudes, dels seus plans accidentats, no comunica a l'escena la serenitat ideal que la situació demanava. I en quant a l'expressió de les figures, fóra la del jove quasi transportat mercès a la pregaria, resulta nul·la en el jaïet i en la dona, que no porten ni en el rostre ni en l'actitut indicis d'oració, sinó tot lo més en els rosaris que sostenen entre dits. En canvi, el crepuscle vespertí, hora de somni escollida per a sublimar la visió dels éssers i de les coses, constitueix, amb el seu misteri, l'essencial poesia de l'espectacle.

Tot i veient-s'hi més complexitat d'elements, el quadro d'en Mas i Fontdevila es presenta més harmònic i més significatiu. En *Venite adoremus* hi apareix tot seguit més

evidenta la concordança entre els múltiples i heterogenis components que integren l'obra, entre el medi i la situació, entre el moment elegit i els personatges adoptats, entre l'ambient físic i l'ambient moral, entre les circumstàncies de lloc i el sentiment que hi domina. En certa manera pot dir-se que aquesta pintura resumeix moltes de les etapes que acabem de veure desfilar en la nostra lleu revista de les representacions humanes que figuren en l'Exposició. Les magnificències de la llum, els enigmes de la penombra i els miratges del fenomen aeri; l'ànima de la multitud, bellament exterioritzada en un moment interessant de la seva vida; la unitat de sentiment que en gradua- des variants semblen reflectir els personatges representats... són factors d'ordre divers que el pintor ha arribat a reduir o a acumular, per aconseguir l'efecte emocional de la seva composició.

La poesia, el misteri, l'emoció de l'espec-

tacle, no solament palpiten en les endolades figures o en l'actitut fervorosa dels adorants o en el prestigi del lloc sagrat, sinó també en l'ambient que es coagula al fons de la capella, compost del baf florit de l'antiga esglesia, dels acres perfums de l'encens que es crema, de la flaire de les flors que es marceixen, de l'olor de la cera que es consum, de les emanacions dels fidels que sospiren, i d'altres cent elements indefinits, indecisos, però que en conjunt formen una atmòsfera espessa de temple concorregut, creuada ça i enllà per dèbils resplendors de la llantia penjada de la volta o la lluïçor d'una daurada motllura que tremola vacil·lanta allà, en el fons del santuari...

Però aquesta mateixa abundor d'elements externs, d'accidents característics, priva a l'obra d'elevant-se a l'esfera de l'ideal, ja que aquest no s'aconsegueix fins que, per l'eliminació de lo accessori i de lo contingent, se destaca lo essencial, només que lo

essencial. Per això és que la tela d'en Llimona, per efecte de lo accentuadament local i específic en vestimentes i eines de conreu, i la tela d'en Mas, per les particularitats característiques dels objectes del culte i de l'arquitectura, no passen de quadros de costums, encara que més o menys idealitzats per l'emoció espiritual. El caràcter és l'enemic de lo típic, com lo específic i circumstancial ho és de lo universal i lo genèric.

Veritat és que tots aquests éssers que sofreixen, que resen i eleven l'esperit a Déu, en les representacions d'en Mas i d'en Llimona, formen part d'una civilització, d'un estat social i moral, però no arriben a resumir-los, a sintetitzar-los. Per llur excés de caràcter, no s'eleva a aquest grau ideal que és la finalitat suprema de l'art. Però, ¿és que algú ha arribat, entre nosaltres, a una representació humana de tanta volada? Si no com a plena realització, quelcom hem

vist, en la nostra pintura novíssima, que significava un esforç felíç en cerca d'una representació sintètica que compregués tot un grup social o que figurés un estat d'espirit en els nostres dies.

L'*Erick Satie*, d'en Casas, era l'apoteosi de la bohemia intel·lectual dels nostres temps, afanyosa d'independència i d'acció cosmopolita; en la seva *Lectura* ha personificat en Rusiñol el delicat esteticisme de la literatura moderníssima, impregnada de somnis melangiosos; en el *Crist vencedor*, d'en Llimona, hi hem vist la reversió de l'ànima anguniosa cap a la deïu de la fe, prometedora d'infinides benhaurances. Són els tres esforços més notables que ha fet, en quant a concepció, en quant a tema, la moderna pintura catalana.



EPÍLEG



(Del *Glosari*)



uè? Què dieu? En Casellas, mort? No pot ésser! Ell que era, ell que és, la vida mateixa! ¿No sabeu com és vivent aquella testa plena de llum, d'una mena de llum humida, sucosa, com la d'una fogaina de llenya al bosc, d'una llum d'incendi de la intel·ligència sobre la carn, i que l'obesitat mateixa no ha sabut extingir? ¿No sabeu d'aquells ulls, de bravura mosque-tera, una mica assimètrics, per fer-se més espiri-tuals, on les parpelles grasses intenten cobrir, per bondat, sense mai no aconseguir-ho comple-tament, la fosforescència quasi diabòlica de la nina? ¿No sabeu d'aquell somriure rabelesià, tan modern i alhora tan clàssic, tan antidemocrà-

tic, tan antiburgès, que sembla après a les fonts mateixes de l'humanisme i nascut d'escoltar les proeses de Pantagruel, o una al lusió erudita de Pico de la Miràndola, o un epigrama cortesà de Baltasar de Castiglione, o un conte de la Margarida de Navarra, o l'Elogi de la Follia, d'Erasme de Rotterdam? ¿No sabeu d'aquella curiositat sensualíssima, sempre desperta i sempre alerta, per tot art i saber, d'aquella erudició sanguinia i calenta, que vivifica les coses mortes i màgicament les dota de color i picantor? ¿No sabeu d'aquella generositat, per a les idees i per als homes, que el fa a ell de seguida el comprenedor i l'entusiasta de les noves idees, l'amic dels joves qui arriben a la vida o a l'art? ¿No sabeu d'aquella joventut que ens fa considerar-lo per un dels nostres, per un company més escient, tot just per un company més gran?... Mort, en Casellas! Absurde, absurde! ¿Què tenen que veure la mort i ell? Tants homes, tantes dones, corren pel món, corren sobretot per aquest Barcelona, que ja semblen de llarga data, o bé de naixença, infeudats a la mort, no per malalts, sinó per pobres, vull dir per pobres de vivacitat, per manera d'existir covarda i empedreïda! I en Casellas seria el mort? No pot ésser! Us dic que no pot ésser! Això no tindria sentit! Si era un home nou! Si nosaltres mateixos l'haviem renovat! «O renovar-se o morir...» Ell s'havia renovat. ¿Per què voleu ara

que hagi mort? S'havia renovat. Havia passat els quaranta anys amb una frescor d'imaginació admirable. Nosaltres l'haviem dut a la nostra idealitat, i ell ja combatia amb nosaltres. Ell, que un dia lliurà quasi tot sol, en la crítica, la batalla en pro del realisme en l'art, ara amb nosaltres lluitava contra el realisme i contra tota anècdota, i menava amb nosaltres la campanya en pro de l'arbitrarisme, de l'estilització, de la composició, de la bellesa perennal i clàssica. Tots ho sabiem. Ell ho sabia. Ell ho deia. Ell d'aquest canvi n'estava ufanós i orgullós. Era la vida, això, era la vida! I d'aquí es va encendre la gran passió pel segle XVIII. El segle XVIII, l'art francès a Catalunya, el neoclassicisme, l'estil barroc, els imatginers catalans, la tradició de Llotja, les pomposes festes barcelonines, les cavalcades, arcs de triomf i cadafalcs, els estudis ingenus per retrobar el corinti, i «el cànon de Vitrubi», — oh! aquells dibuixets arcaics, que ell ens ensenyava lleminerament, recatadament, enfonsant més la testa entre les grosses espatlles, amb una mena de voluptuositat de gran felí, lluint-li els ulls, quasi saltant-li les llàgrimes, oh! tot això, tot això, les obres inèdites, les obres començades, els estudis seguits pacientment, la suma enorme de documents acumulats, les col·leccions, els bells projectes i aquesta revifalla darrera, amb tants, tants articles que ens ha donat en els mesos, tan curiosos,

tan doctes, tan plens de gràcia, d'interès, que hom hauria dit, oh sarcasme!, traçats amb tota calma, en plena alegria i força de viure... Mort, mort! Mort i destruït, em dieu! I doncs ¿tot això ha pogut estroncar-se, així, sense raó, sense lògica, estúpidaament? I, doncs, ¿el company savi, l'amic entusiasta, no hi és, no hi és, no hi és? I, doncs, ¿ja no el podrem veure cap més vegada? I, doncs, quan jo vagi a Barcelona i visiti la redacció de «La Veu», ¿ell ja no serà al seu lloc, al seu lloc de sempre, entrant a mà dreta, vora el balcó, corbat feixugament damunt les quartilles, omplint-ne una lentament, amb la seva lletra espessa i punxaguda, fent la llista dels títols per la composició del diari, adalt lo del dia, al mig una ratlla, abaix lo de les edicions a venir? I, doncs, ¿la seva cel·la ha restat buida, la seva cel·la que pocs sabien, arcaicament empaperada de blau, amb aquells vells llibres, amb aquells vells dibuixos enquadrats, amb aquella color i aquella sentor de cambra de treball d'un enciclopedista dels principis del XIX? I, doncs, ja res, de tan avenir i tanta riquesa, ja res, ja res?... No és veritat, us torno a dir que no és veritat! No pot ésser veritat!... Absurde!... Absurde!

XENIVS

Paris, 10 de novembre de 1910.

TAULA D'AUTORS CITATS



- | | |
|---|--|
| Abry , pàg. 140 | Barrau (V.) , 145 |
| Akermann , 145 | Barrés , 197 |
| Alenza , 50 | Bartels , 140 |
| Alexander , 137 | Bascarisas , 191 |
| Alsamora , 53 | Bastien-Lepage , 72, 77 |
| Amado , 67 | Batlle Amell , 30, 51 |
| Aman-Jean , 85, 137 | Baury Sorel , 84 |
| Ametller , 52 | Bauzà , 191 |
| Amiel , 177 | Béjar , 132 |
| Amigó , 129 | Benlliure (M.) , 146 |
| Anethan , 151 | Berga , 63 |
| Angelico , 160 | Bernaert , 140 |
| Aranda , 132, 183, 198 | Bertràn , 98 |
| Arnau , 146 | Besnard , 96, 151, 153 |
| Artz , 37 | Bilbao , 132, 183, 198 |
| Aspert , 188 | Blommers , 37 |
| Atché , 146 | Böcklin , 149 |
| | Bondone (Angioletto di) , vid. Giotto |
| Baixeras , 71, 72, 74, 76,
123, 183, 189, 190 | Bordignon , 77 |
| Barrau (L.) , 72, 76, 124,
183, 189, 190 | Borràs Avella , 43 |
| | Botticelli , 88, 160 |

Boucher, 144
Breton (J.), 72, 103-107
Brull, 115, 116, 157,
158, 162
Buonarroti,
vid. Miquel Angel
Burne-Jones, 148, 154
Busch, 146

Campeney, 146
Canals, 130, 189
Caravaggio, 88, 96
Carbonell i Selva, 63
Carrière, 85, 96, 153
Casas (R.), 21, 27, 30,
72, 76, 78, 84, 96, 125,
183, 191-196, 205
Cazin, 150, 153
Cézanne, 167
Clapès,
84, 96, 97, 126, 156
Clarassó, 146
Clavé, 61
Coll, 78
Constable, 15
Corot, 36, 37, 150
Courbet, 170, 171, 183
Courtens, 140
Crome, 15
Cusachs, 63, 76
Cusi, 126, 191
Cutanda, 133

Chaplin, 97
Charlet, 50
Charlier, 146
Chavannes, vid. Puvis
de Chavannes

Dagnan-Boveret, 72
Dalbono, 18
Dannat, 197
Dantan, 141, 150
Dante Alighieri, 161
Daubigny, 15
Daumier, 50
Delacroix, 14
Desfaux, 34
Díaz, 78
Dickens, 38
Dumesnil, 36

Elbo, 50
Engel, 141
Escobedo, 59
Espina, 133
Ettore Tito, 140

Fantin-Latour, 151
Feliu, 76, 126, 183, 190
Ferràn (Manuel), 59
Fierros, 59
Fillol, 79
Flauser, 52
Fluyxench, 58
Forain, 153
Fortuny, 13
Franz Hals, 93
Fremiet, 145
Fromentin, 13

Gaddi, 161
Gainsborough, 57
Galofre (B.), 69, 97
Galofre Oller (F.), 84, 90
Galwey, 128

Gándara, 137
Garcia Rodríguez, 43
Gautier, 94
Gavarni, 50
Gielt, 77
Gil Gallango, 42
Gillot, 28
Giotto, 161
Giraud, 13
Goncourt (E. i J.), 170
Goya, 14, 50, 137
Gozzoli, 67, 160
Graner, 84, 96, 125,
183, 186, 187
Gual (Adrià), 116, 157,
158, 160, 162
Guinea, 137, 183, 188
Guthrie, 35

Haes (C.) 133
Hals, vid. Franz Hals
Hartmann, 140
Henneling, 140
Hernández, 84, 97
Höcke, 140
Holbein, 94
Hornet, 35
Hoyos, 188
Hugo (Victor), 162
Hunt, 148

Israels, 37

Jiménez Aranda, 77, 134
Junyent, 72

Klinger (Max), 149
König, 140

Lafita, 43
Lecomte, 197
Lefort, 95
Lenbach, 84, 98
Losada, 138

Llimona (Joàn), 63, 69,
71, 72, 123, 156, 183,
199, 200, 204, 205
Llorens, 51

Manet, 13, 167
Mariani, 140
Maris, 37
Marr, 84, 98
Martí i Alsina, 30, 58
Martin (Henri), 151
Mas i Fontdevila, 15,
16, 18, 19, 25, 30, 65,
66, 69, 71, 72, 74, 121,
122, 183, 199, 201, 204
Masriera (Josep), 71
Massaccio, 88
Matania, 17
Matsys (Quentin), 93
Maure, 37
Mayol, 51
Meifren (E.), 18, 19, 128
Memmi, 161
Mesdag, 37, 141
Mestre (Ramón), 188
Mestres (Apeles), 65
Mestres (Fèlix), 126, 191
Michetti, 18
Millais, 148
Millet, 57, 72, 170, 200
Miquel Angel, 92
Mir, 30, 130, 189

- Miralles Darmanin, 133, 188
Miranda, 50
Miró (Joaquim), 19
Monet (C.), 15, 167
Monnier, 50
Moragas (T.), 63, 69
Moro, 94
Morris (William), 147
Neuhuys, 37
Nonell, 30, 130
Oca Bianca, 140
Ortego, 50
Paternina, 133, 183, 198
Pelouse, 43
Pellicer (J. Ll.), 167, 76, 78
Pérez Escrich, 198
Perugino (El), 88
Petit, 50
Petrarca, 161
Planella Rodríguez, 15, 53, 67
Planells, 29, 126, 191
Pichot i Ferrater, 126, 130
Pinelo, 42
Pinós, 63, 68, 76
Pissarro, 15
Puiggari, 53
Puvis de Chavannes, 150, 153
Rafael, 89, 91
Raffet, 50
Regnault, 95
Regoyos, 79, 137
Rembrandt, 14, 48, 94, 180
Rey, 50
Reynès, 146
Ribera, 76
Rico, 43
Riera, 130
Rigalt (Lluís), 30
Rigalt (Pau), 30
Robusti (J.), vid. Tin-toretto (El)
Roche, 35
Rodríguez Fernández, 43
Roig i Soler, 18, 19
Rossetti, 148, 154
Roubaud, 190
Rubens, 48
Rusiñol, 21, 26, 30, 72, 74, 114, 128, 157, 158, 160, 161, 164, 167, 205
Ruskin, 154, 158
Sánchez Perrier, 43, 45
Sans, 130
Sardà, 130
Sargent, 197
Schneider, 149
Serra, 69
Simonet, 131
Solà i Vidal, 68
Soriano (R.), 46
Sorolla, 46
Stevenson, 34, 35, 37
Stuk (Franz), 140, 149
Sue (Eugeni), 198

- Sunyer, 130, 189
- Taine, 22, 32
- Tamburini, 115, 116,
157, 158, 160, 162
- Tasso, 146
- Ten Kate, 34, 37, 141
- Terrassa, 30
- Thurner, 141
- Tintoretto (El),
89, 91, 180
- Tiziano (El), 48, 89-91
- Triadó,
115, 157, 158, 163
- Turner, 15
- Tusquets, 69
- Uhde, 77
- Urgell (Modest),
30, 128, 183
- Urgell (Ricard), 126
- Urrabieta, 50
- Vallejo, 50
- Vallmitjana Abarca, 146
- Vancells, 128
- Van Dyck, 48, 94
- Vanucci (P.),
vid. Perugino (El)
- Vayreda (J.), 30, 62
- Velázquez,
14, 48, 95, 136, 181
- Vernet, 50
- Veronés (Paul),
48, 89, 91, 181
- Villegas, 133
- Viniegra, 70
- Vives Ferrer, 42
- Wadere, 140
- Walton, 35
- Watteau, 14
- Watts, 148
- Whistler, 32, 85, 136,
137, 173, 176, 180
- Willaert, 77
- Willette, 151, 153
- Xiró, 188
- Zola, 22, 167, 175, 176
- Zonaro, 77
- Zuloaga,
84, 136, 137, 183, 197





ÍNDIX DEL VOLUM SEGON

BARCELONA

EXPOSICIÓ GENERAL DE BELLES ARTS DE 1894 (Acabament)

	<u>Pàg.</u>
III. Els pintors de la natura (Del païsatge lluminista al whist- leria)	11
IV. Els pintors de la vida humana (Escenes del camp i del car- rer)	41
V. Els pintors de la vida humana (Figures i escenes d'interior)	83

EXPOSICIÓ GENERAL DE BELLES ARTS DE 1896

	<u>Pàg.</u>
I. Mirada retrospectiva	103
II. Pintura catalana. — Pel camí de l'ideal.—Representacions sim- bòliques	III
III. Representacions de la vida real. — El quadro d'en Mas i Font- devila	119
IV. Païsatges. — Noctàmbuls i llu- ministes	127
V. Madrilenys, andalusos, valen- cians. — La historia i l'anèc- dota.	131
VI. Guipuscoans i biscaïns. — El quadro d'en Zuloaga.	135
VII. La Secció estrangera	139
VIII. L'esculptura. — <i>A la terre</i> , de Boucher	143
IX. Les pintures simbòlico-decora- tives	147
X. Representacions de la vida con- temporània	169
EPÍLEG	207
TAULA D'AUTORS CITATS	213

AQUEST LLIBRE, PUBLICAT PER LA « SOCIETAT
CATALANA D'EDICIONS », S'ACABÀ D'IM-
PRIMIR EN ELS TALLERS TIPOGRÀFICS
D'EN RAMÓN TOBELLA (CARME, 18,
BARCELONA) EL DIA 16
DEL MES D'AGOST
DE L'ANY
1916

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

EXCLÒS DE PRÉSTEC

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Biblioteques

Reg. _____

Sig. KL/2568

Ref. 12500

TRES LLIBRES de 200 o més pàgines cada semestre

Quota mínima: { **CINC PESSETES** semestrals en **Rústica**
VUIT PESSETES semestrals en **TELA**

OBRES PUBLICADES:

	<u>Ptes.</u>
1. Alexandre Plana: <i>Les idees polítiques d'en Valenti Almirall</i>	2'—
2. Prudenci Bertrana: <i>Proses bàrbares</i>	3'—
3. J. Pous i Pagès: <i>La vida i la mort d'en Jordi Fragonal</i>	3'50
4. Manuel de Montoliu: <i>Estudis de Literatura catalana.</i> Pròleg de Miquel S. Oliver	3'—
5. Ramón Turró: <i>Orígens del coneixement.</i> Volum I . .	2'50
6. Ramón Turró: <i>Orígens del coneixement.</i> Volum II . ,	2'50
7. A. Rovira i Virgili: <i>Historia dels moviments nacionalistes.</i> Pròleg de P. Corominas. Primera serie. .	3'—
8. A. Rovira i Virgili: <i>Historia dels moviments nacionalistes.</i> Segona serie	3'—
9. Apeles Mestres: <i>Llibre d'or.</i> Cent cançons populars de diferents països.	3'50
10. F. Pi i Margall: <i>La qüestió de Catalunya.</i> (Escrits i discursos.) Pròleg de Rovira i Virgili, amb una biografia de Pi i Margall	2'—
11. Cebrià Montoliu: <i>Walt Whitman:</i> L'home i sa tasca. .	3'—
12. Ignasi Ribera i Rovira: <i>Contistes portuguesos:</i> Traducció catalana	3'—
13. Alexandre Plana: <i>Antologia de poetes catalans moderns</i>	3'50
14. A. Rovira i Virgili: <i>La nacionalització de Catalunya.</i>	1'50
15. A. Rovira i Virgili: <i>Historia dels moviments nacionalistes.</i> Tercera i última serie	3'—

16. **Alfons Maseras**: *Contistes francesos*. Traducció catalana 2'50
17. **Captain Morley**: *La guerra de les nacions*. Volum I . 2' —
18. **J. M. López-Picó**: *Poesies* 3' —
19. **Carles Riba**: *Histories extraordinaries d'Edgar A. Poe*. Serie I 2'50
20. **A. Rovira i Virgili**: *Debats sobre el catalanisme*. . 2'50
21. **Prudenci Bertrana**: *La lloca de la viuda i altres narracions* 3' —
22. **Alexandre Plana**: *Sol en el llindar*. Poesies . . . 3' —
23. **E. A. Butti**: *Llucifer*. Versió catalana de Joàn Fabré i Oliver. 2'50
24. **Carles Soldevila**: *Plasenteries* 2'50
25. **Pompeius Gener**: *La Dòna mediterrània*, aplec de llegendes històriques. Volum I 3'50
26. **Pompeius Gener**: *La Dòna mediterrània*, aplec de llegendes històriques. Volum II. 3'50
27. **Raimond Casellas**: *Etapas estètiques*. Pròleg d'Eugeni d'Ors. Volum I 4' —
28. **Raimond Casellas**: *Etapas estètiques*. Epíleg d'Eugeni d'Ors. Volum II. 4' —

EN PREMSA:

CAPTAIN MORLEY: *La guerra de les nacions*. Volum II.

FERRAN AGULLÓ: *Costa brava*.

ADOLF ALEGRET: *Sepulcres històrico-artístics de Catalunya*.

EN PREPARACIÓ:

Obres de Sanpere i Miquel, Rubió i Lluch, Nicolau d'Olwer, Josep Carner, J. Morató i Grau, Eugeni d'Ors, E. Guanyabéns, Pompeu Crehuet, Ignasi Iglesias, Joàn Puig i Ferrer, Miquel S. Oliver, Carles Riba, A. Rovira i Virgili, Plàcid Vidal, Romà Jori, J. Pous i Pagès, Juli Vallmitjana, Jaume Brossa, etc.